

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

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск XXII

Дніпро
Ліра
2018

*Друкується за рішенням вченої ради
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
(протокол № 8 від 22.12.2017 р.)*

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. **Г. А. Степанова**;
д-р філол. наук, проф. **О. О. Гусєва**

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 збірник наукових праць «Від бароко до постмодернізму» включає оригінальні наукові статті, які містять результати досліджень з теорії літератури, компаративістики та історії західноєвропейської та російської літератур – від доби Відродження до епохи Постмодерну.

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, 2018. – Вип. XXII. – 204 с.

ISSN 2312-3036
e-ISSN 7232-3078

Очередной сборник научных трудов «От барокко до постмодернизма» включает в себя оригинальные научные статьи, содержащие результаты исследований по теории литературы, компаративистике и истории западноевропейской и русской литератур – от Возрождения до эпохи Постмодерна.

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

The journal of literary studies “From Baroque to Postmodernism” covers the whole field of the Modern age literature from the baroque epoch to the postmodern era. Drawing on a variety of theoretical and critical approaches, the journal represents a wide-ranging look at the intersections of European, American and Russian national literatures, global trends, and theoretical discourse.

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 наукометричних базах даних Google Scholar, CiteFactor.

ISSN 2312-3036
e-ISSN 7232-3078

© Дніпровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2018

ПЕРЕДМОВА

Черговий збірник наукових праць «Від бароко до постмодернізму» пропонує результати розвідок викладачів, аспірантів кафедри зарубіжної літератури ДНУ імені Олеся Гончара, а також учасників щорічної конференції пам'яті Н. С. Шрейдер з проблем взаємодії літератури та культури у світовому та національному контексті.

У фокусі цієї проблематики дискурси провідних літературних епох – Відродження, XVII–XVIII століть, “fin de siècle” та новітньої література кінця XX – початку XXI століття. Кожний літературний етап, як доведено у статтях, обумовлював своєрідне відображення вузлових моментів функціонування літератури та її взаємодії з культурою епохи. Це стосується критичної рефлексії проблем мистецтва як усередині літератури певної доби і країни, так і осмислення її наступними літературними теоріями та практиками. Виокремлено актуальні у теперішній час проблемно-тематичні аспекти, які генетично пов'язують різні історико-літературні періоди, але мають свою специфіку. Це – проблеми гендеру, урбанізму, літературної гри, які досліджуються фахівцями і у контексті XVIII століття, і у контексті найсучаснішої літератури. Особливу увагу приділено колоніальному дискурсу. І хоча переважно досліджується література кінця XIX – початку XX століття, ця тема з усією очевидністю проектується на сучасність, на ті проблеми постколоніальної доби, які є наслідком колоніальної ментальності, специфічного розуміння зв'язку понять мораль – цивілізація – культура.

Однією з центральних проблем наукових розвідок авторів збірника є проблема інтертекстуального та інтермедіального виміру літератури – саме те, що привертає увагу сучасних літературознавців. Адже саме у цьому форматі література найчастіше презентує себе з кінця XX століття. Фахівці шукають витоки цієї тенденції в літературі попередніх епох, намагаючись знайти відповідь і пояснення тим очевидним змінам у формі і форматі функціонування літератури, які спостерігаємо сьогодні.

Сподіваємось, що збірник наукових праць, який представляємо, буде корисним для всіх тих, хто вивчає, викладає і досліджує літературу зарубіжних країн.

ЛІТЕРАТУРНА ТА КРИТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ ПРОБЛЕМ МИСТЕЦТВА

УДК 821.111 – 31.09«15»

Н. І. Власенко

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

СПІВВІДНЕСЕННЯ ПРИНЦИПІВ МІМЕСИСУ І ДЕМІУРГІЇ В ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ВІДРОДЖЕННЯ: СВІТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ І ПОЕТИКАЛЬНІ АБРИСИ

У статті на методологічній основі, закладеній комунікативно-діалогічною взаємодією класичних версій герменевтичного методу та історико-генетичного підходу із новітніми історичними типологіями художньої свідомості, онтологічно-персоналістичною експлікацією «топологічної естетики» традиціоналізму, «археологією знання», «генеалогією» та «герменевтикою суб'єкта» і «теорією архітексту» здійснюється реконструкція дискурсивного поля ренесансного естетичного співвіднесення міметичної моделі літературної творчості та її деміургічної матриці.

У ході розгляду, із залученням діалогічно визначеної методології, діалогізованих способів маніфестації автора, вироблених в епоху Відродження, встановлюється траєкторія пізньотрадиціоналістського оновлення літературно-творчих принципів, обґрунтованих поетикою і риторикою традиціоналізму. Виявляються абрисі діалогізації Горацієвої та Аристотелевої моделей поетичного наслідування, що відбулась на теренах Ренесансу і спрямувала саморозкриття митця на уподібнення Творцю через зображення Його творіння. Усвідомлення деміургічного начала літератури пов'язується із обґрунтуванням, у діалозі маньєризму з неоплатонізмом, матриці мімесису, яка покладає в його основу авторське творення архіформ художньої дійсності, уподібнених Божественним ейдосам, але відсторонених від природної логіки, втіленої в життєвій реальності.

Маньєристична співвіднесеність мімесису і деміургії осмислюється як підґрунтя переростання моделі індивідуального стильового оформлення митецького висловлювання в матрицю індивідуалізації його жанрової форми.

Ключові слова: художня свідомість, поетика, риторика, вигадування, поетичний образ істини, раціоналізація літературної творчості.

В статье на методологической основе, заложенной коммуникативно-диалогическим взаимодействием классических версий герменевтического метода и историко-генетического подхода с новейшими историческими типологиями художественного сознания, онтологически-персоналистской экспликацией «топологической эстетики» традиционализма, «археологией знания», «генеалогией» и «герменевтикой субъекта», а также с «теорией архитектаса», осуществляется реконструкция дискурсивного поля ренессансного соотношения миметической модели литературного творчества и его демиургической матрицы.

В ходе рассмотрения, с привлечением диалогически определенной методологии, диалогизированных способов авторской манифестации, выработанных в эпоху Возрождения, устанавливается траектория познетрадиционалистского обновления литературно-творческих принципов, обоснованных поэтикой и риторикой традиционализма. Выявляются абрисы диалогизации горацианской и аристотелевской моделей поэтического подражания, которая произошла на почве Ренессанса и направила самораскрытие художника слова на уподобление Творцу через воссоздание Его творений. Осознание демиургического начала литературы связывается с обоснованием, в диалоге маньеризма с неоплатонизмом, матрицы

мимесиса, которая основывает его на авторском создании архиформ художественной действительности, уподобленных Божественным эйдосам, но отстраненных от естественной логики, воплощенной в жизненной реальности.

Маньеристическая соотнесенность мимесиса и демиургии осмысливается как основание перерастания модели индивидуального стилевого оформления авторского высказывания в индивидуализацию его жанровой формы.

Ключевые слова: художественное сознание, поэтика, риторика, вымысел, поэтический образ истины, рационализация литературного творчества.

The article reconstructs the discursive field of the Renaissance aesthetic correlation between mimetic model of literary creativity and its demiurge matrix on the methodological basis including the classical versions of hermeneutic method and historical-genetic approach, the recent historical typologies of the artistic consciousness, the ontological-personalist explication of the topological aesthetics of traditionalism, the archeology of knowledge, the genealogy and the hermeneutics of the subject and the theory of arch-text in their communicative-dialogical interaction.

Applying the dialogically established methodology to the Renaissance dialogized modes of the author's self-manifestation the research reveals the trajectory of the late-traditionalist renewal of the literary-creative principles substantiated by both poetics and rhetoric of traditionalism. The study defines the frames of the Renaissance dialogization of both Horacio's concept of imitation and Aristotle's idea of mimesis directing the artist's fulfillment at the achievement of God's likeness by representing the creation. The investigation connects the realization of the demiurgic source of the literature with the dialog between Mannerism and Neoplatonism substantiating the mimetic matrix of the literary creativity based on the author's invention of the archforms of the artistic reality imitating Creator's Eidoses but detached from the natural logic revealed in the life.

The exploration discovers the Manneristic relations of demiurgia and imitation/mimesis as the foundations for developing the style-forming model of the unique artistic utterance into the matrix of individualizing its genre form.

Keywords: artistic consciousness, poetics, rhetoric, imagination, poetic image of truth, rationalization of literary creativity.

У «постсекулярному» просторі самовизначення людини, формування якого наприкінці XX – початку XXI ст. знаменує самооновлення посттрадиціоналістської свідомості, покликане возз'єднати раціональність і духовність [10], рух до холістичного сприйняття особистісності спрямовується рефлексією наративних моделей розкриття персональної ідентичності. Оформившись як висхідні для самоусвідомлення особи в інтерперсональній комунікації, вони ствердилися в історико-культурному процесі як трансісторичні матриці маніфестації самототожної особистості в її холістичності, що транслюють основоположну для них співвіднесеність із граничною комунікативною ситуацією, утворюваною безпосереднім зверненням «Я» й «Іншого» до Абсолютно Особистісного Бога, на фоні її «метанаративного» (Ж.-Ф. Ліотар) – націленого на відволікання «буттєвих смислів» від «життєвих історій» – опосередковування раціональними мисленнєвими формами, яке в період традиціоналізму вичерпується раціоналістичним відстороненням богопізнання і самопізнання від живого богоспілкування, а в Новий і Новітній часи переростає у відмежування людського розуму від власних духовних витоків, визначальне для секуляризації світосприйняття.

І вираження недовіри до неминуче раціоцентричних метанарацій культури, знакове для «стану постмодерну» (Ж.-Ф. Ліотар) і пов'язане з усвідомленням іманентності їх дискурсів легітимації, вичерпаних спробами об'єктивувати імперсональну першоформу суб'єкта [8], і відсторонення людської особистості від буттєвого Першоначала, визначеного, на основі ствердження Його непізнаваності, як Абсолютно Трансцендентне – відсутнє в житті – при постструктуралістській (Ж. Дерріда) і постфеноменологічній (Е. Левінас) деконструкціях метанаративних побудов метафізики і феноменології [15; 17], і визнання меж раціонального піз-

нання, висхідне для дистанціювання «свідомої агностичної позиції» (Ю. Хабермас) постметафізики від орієнтацій на вироблення єдиної метанаративно встановленої картини світу [16], – всі ці намагання відійти від вивірення «справжності суб'єктного» «істинністю об'єктного» (М. О. Можейко) засвідчують недосяжність особистісного способу існування для культурного метанаративу з його націленістю на раціоналістично-об'єктивістичне визначення і самої граничності спілкування. Тож, прагнучи наблизитися до аутентичності персонально-суб'єктного самовизначення, що уможливить подолання його метанаративної обмеженості на виході з «іманентного фрейму» (Ч. Тейлор) секулярного світосприйняття [13; 19], сучасна гуманітаристика звертається до наративних форм виявлення персональної ідентичності, які забезпечують холістичне бачення особистісності на фоні раціоналізації інтерперсональних стосунків у історико-культурному процесі.

У руслі нововідкриття того арсеналу осягнення особистісного першопринципу буття, що сформувався в «оповідальній діяльності» [18], загальногуманітарної актуальності набуває і проблема співвідношення міметичного та деміургічного начал мистецтва слова, яка при множинності постренесансних спроб її трансісторичного естетико-теоретичного вирішення, визначальних для ствердження літературно-творчої автономії суб'єктивності, – від романтизму до модернізму – все ще залишається мало розробленою у плані з'ясування диспозиції її ренесансної постановки, необхідного для прояснення світоглядно-естетичного підґрунтя висхідної для руху від традиціоналізму до історизму – ініційованої переглядом традиціоналістських моделей поетичного творення в епоху Відродження – зміни теоцентричної спрямованості міжособистісної комунікації на її антропоцентричну орієнтацію. Становлячи осередок невизначеності наукових ретроспекцій переходу від нормативно-канонічної до індивідуально-авторської поетики [4; 6], діалогічне сполучення принципів мімесису і деміургії, покладене літературно-теоретичною думкою Ренесансу в основу художньо-словесної практики, потребує поглибленого вивчення, насамперед, як спосіб обґрунтування «перехідного» індикатора авторства, що виявився у пізньотрадиціоналістській індивідуалізації жанрових форм, інспірований зрушенням стильової ієрархії традиціоналістської літератури, й означив естетичний модус доведення автономності людини, який при посттрадиціоналістському розгортанні призвів до її відсторонення від буттєвої Першооснови в новостворюваних матрицях особистісного саморозкриття, націлених – як форманти наративу – на збереження холістичності самоусвідомлення особистості в історичній змінності його поетикального вираження.

Метою статті є виявлення концептосфери авторського самовизначення, що оформилася співвіднесенням міметичного та деміургічного начал літературної творчості, яке ініціювалося ранньоренесансною естетизацією деміургії і встановилося в теоретичному осередді художньої свідомості Відродження при зміні її поетологічної домінанти зі стилю на жанр, інспірувавши пробудження, на зламі Ренесансу, маньєристичного індивідуально-творчого волюнтаризму – передвістя суб'єктивізму в його розумінні, основоположному для культури посттрадиціоналізму.

Теоретико-методологічною основою реконструкції сполучення концептів наслідувача і деміурга, здійсненого на художньо-естетичній магістралі розкриття ренесансної діалогіки і визначального для розбудови індивідуально-стильового виміру авторства в жанротворний, обрано поєднання, в контексті комунікативно-діалогічної взаємодії, класичних версій герменевтичного методу (Г.-Г. Гадамер) та історико-генетичного підходу до розгляду складників літературного процесу (О. М. Веселовський) із новітніми варіантами класифікації історичних типів художньої свідомості (створеним у співавторстві С. С. Аверинцевим, М. Л. Андрєєвим, М. Л. Гаспаровим, П. О. Грінцером та О. В. Михайловим і розробленим С. Н. Бройтманом), онтологічно-персоналістичною експлікацією «топологічної

естетики» традиціоналізму (О. Ф. Лосєв), «археологією знання», «генеалогією» та «герменевтикою суб'єкта» (М. Фуко) і «теорією архітексту» (Ж. Женетт).

Ініціативи культуротворення, що виявилися в епоху Відродження і задали посттрадиціоналістську диспозицію оформлення індивідуально-авторської поетики, поклавши початок естетичному розмежуванню еклезіастичного та секулярного вимірів особистісності, означились у руслі того співвіднесення риторичного концепту *humanitas* із біблійним свідченням богоподібності людини, яке стало висхідним для ренесансного гуманізму із його свідомою «інтелектуалізацією образів та сенсуалізацією ідей» [7] і спрямувало здійснення «імперативів свободи», сформульованих ним, у мистецтві слова.

Первинним для Ренесансу – виявленим на видноколі творчого самовизначення Данте Аліг'єрі – сходженням обріїв рецепції конструкту пізноантичної риторики, покликаною розкрити цілеспрямованість людського існування, та горизонтів осмислення ключової категорії християнської антропології ініціювалися світоглядні трансформації, що стали основоположними для такої естетизації пізньотрадиціоналістської свідомості, яка переросла в її секуляризацію. Наснажений прагненням вийти за межі раціонального пізнання, встановлені при схоластичному розрізненні «істини розуму» й «істини віри», Дантів шлях самопізнання визначився у ході виявлення – у трактатах «Бенкет» (1304-1307) та «Монархія» (1312-1313) й у «Божественній комедії» (1306-1321) – художньо-словесного арсеналу відтворення буттєвих смислів, що був означений, але сповна не усвідомлений – через відсторонення від духовно-словесного Першоджерела людяності – Ціцероном при запровадженні терміна *humanitas* в риторичний дискурс античності і передвістив як зміст, так і спосіб ствердження – у філософсько-поетичному доробку, яким ознаменувався світанок Відродження, – здатності людини творити як основної передумови досягнення нею – образом Божим – подоби Творцю в земному житті. Увінчуючи, в розумінні Данте, те поєднання – в кінцевості тілесного існування – духовного самовдосконалення людської особистості з її інтелектуальним зростанням, що становить окремий і невід'ємний етап реалізації сотеріологічної перспективи, поетичне творення й у теоретичному обґрунтуванні, здійсненому поетом-філософом, і в його художній практиці постає формою сприйняття і вираження і Природного, і Надприродного Одкровення, яка уможливорює естетичне подолання обмеженості розуму людини, спотвореного гріхопадінням. У ході руху дантівської думки від звернення до античних – не долучених до безумовно-істинного Слова Божого – визначень принципів відображення реального й ідеального, притаманних поезії і красномовству, до доведення – в контексті започаткування ренесансно-гуманістичної рефлексії Божественного задуму і «вінця творіння» – повноти охоплення світобудови, властивого художній словесності, основним дороговказом стає апостольська характеристика Бога як Будівничого і Художника (Євр. 11:10). Її відтворення задає етико-естетичний орієнтир людської творчості, що передбачає і подовження вертикалі міжособистісних відносин, визначальної для цієї царини особистісного самоздійснення, до граничної для неї комунікативної ситуації, коли, осмислюючи власну причетність до Творця, митець усвідомлює особисто себе як Його наслідувача, і встановлення інтерсуб'єктної ціннісної горизонталі, на якій при виборі способу наслідування світу – «прекрасного взірця творіння» (Дж. Вазарі) визначаються індивідуальні шляхи втілення творчих інтенцій, «пробуджених» таким розумінням митецького набуття богоподібності.

Дантове осмислення мистецтва слова означає глибинне перетворення рефлексивно-традиціоналістського світогляду, що первинно проявляється як універсалізація інструментарію культуротворчої діяльності, виробленого на її художньо-естетичних теренах. Так інспірується та двоїста спрямованість співвідношення творчого саморозкриття людини із її гранично-комунікативним досві-

дом, якою обумовлюються секуляристські тенденції подальшого становлення художньої свідомості Ренесансу.

З одного боку, осягаючи «пойесис» (*poiesis*) як спосіб формування цілісного образу створеного Богом Всесвіту, що не може бути сповна охоплений людським розумом, пошкодженим гріхом, Данте спирається на сприйняття поезії як особливої – націленої на уподібнення Творцю через відображення Його творіння, – форми богоспілкування, в якому відкривається особистісний першопринцип буття.

З іншого боку, дантівською акцентуацією в богоподібності людини саме творчих здібностей, що роблять її здатною подолати обмеження раціональності, спричинене гріховним спотворенням людської природи, задається діалогічне співвіднесення теоцентричної та антропоцентричної орієнтацій міжособистісної комунікації, яке утримується лише в авторському – Дантовому – втіленні ідеї «священної поеми». У ньому митець, визнаючи, що він бідний – «розумом, мистецтвом, необхідними словами», для того, щоб дати «наглядну розповідь» (Рай, Ч. 43-44), стверджує неможливість не лише долучення людини до істини, але і створення її художньо-словесного образу без звернення до Бога, через Слово Якого все «почало бути» (Ін. 1:3). При усталенні ж концептосфери ренесансної *studia humanitatis*, що спрямовується намаганнями обґрунтувати – як єдність чесноти і вченості (*virtus atque doctrina*) – ідеал людяності, перед-визначений Данте, та виявити шляхи його здійснення, така аксіологічна біполярність інтерперсональних відносин зовнішньо стверджується, а внутрішньо зрушується. Відволікаючись, у ході визначення форм реалізації новоусвідомленого творчого потенціалу людини, від осягнення синергії її зусиль і Божої допомоги, відкритої християнством як спосіб зцілення гріховно пошкодженої *rationali natura*, і зосереджуючись, натомість, на осмисленні свободи, наданої, за свідомством Богодухновенної Книги, Творцем «вінцю творіння», гуманізм Відродження обґрунтовує антропоцентрично орієнтовану комунікативну структуру, яка відсторонює самоздійснення людської особистості, узагальнене до досягнення подібності Богу у творенні світу культури, від живого спілкування з Ним.

Зрушення висхідної впорядкованості діалогіки Ренесансу наснажується довірливими гуманістичними трактуваннями Божественного задуму щодо людини, що абсолютизують вільне волевиявлення людської особи, звеличуючи її як «універсального індивіда» [3] – істоту, «якій дано володіти тим, чим побажає, і бути тим, ким хоче» [11, с. 508]. Таке ствердження буттєвої автономності людини ґрунтується на усвідомленні розумності її природи як керманича її вольового начала, що відбувається при переростанні, в діалозі ренесансного гуманізму із патристикою і при його зверненні до неоплатонізму, ідеї естетичного подолання меж знання, яка інспірувалася внутрішнім баченням художньо-словесної творчості як форми переживання гранично-комунікативного досвіду, основоположного для духовного вдосконалення тварної особистості, в раціоналізацію відкриття першооснови духовності в «озовнішненому» полі рефлексії людського розуму, де він наділяється самодостатньою здатністю встановлювати етичні критерії особистісного самовизначення, відмежовуючи його від живого богоспілкування.

Передуючи об'єктивації когнітивного осердя суб'єктивності, що була здійснена новочасним раціоналізмом і призвела до її раціоцентричного знеособлення, ренесансно-гуманістична абсолютизація раціоналістичного ресурсу духовно-морального зростання людини створила підґрунтя для пробудження в добу Відродження художньо-творчого волюнтаризму, який ініціював самоусвідомлення традиціоналістської культури як наділеної власним деміургічним началом і проблематизував не лише її етико-естетичні конвенції, але і її світоглядні основи.

Започатковане Данте на основі співвіднесення, в контексті переосмислення Горацієвого концепту «наслідування вірця», зразку творіння – *natura naturata* та над-прикладу творення – *natura naturans*, а відтак – зорієнтоване митцем на

досягнення універсальності індивідуально-авторського втілення однієї із жанрових моделей, стверджених при середньовічній поетико-риторичній універсалізації «теорії трьох стилів», встановлення естетичного виміру деміургії розгорнулось у літературній рефлексії та художньо-словесній практиці Ренесансу в діалогічне сполучення гораціанської та аристотелівської матриць поетичної творчості, що, зрушивши ієрархічність жанрово-стильової співвіднесеності, переросло в неоплатонічне відмежування, у площині саморозкриття автора як наслідувача, “природи, яка творить” від “створеної природи”, ознаменувавши не лише радикальне оновлення міметичних засад літератури на зламі традиціоналізму, але і відхід від визначень концепту деміурга, основоположних для рефлексивно-традиціоналістського світогляду.

Спрямовуючись на розкриття літературно-творчої домінанти особистісного становлення *uomo completo*, ренесансний перегляд традиціоналістських принципів мистецтва слова і визначає, і відображає загальну динаміку того зближення – віддалення реального й ідеального, що відбувається при укоріненні антропоцентризму на культурному ґрунті Відродження.

Так, Ф. Петрарка – «перший гуманіст» епохи Ренесансу – доводить універсальний і «над-ієрархічний» – щодо інших мистецтв і наук – статус поезії, співвідносячи «образи істинного», створювані нею, із розумоосязним, яке відкривається «в частинах» різними сферами пізнання, але в цілому охоплюється лише поетичною творчістю. У своїй капітолійській промові митець зазначає, що «легко міг би показати, як під покровом вигадок поети виводять то істини природної і моральної філософії, то історичні події...» [1, с. 302].

У Петрарковій апології мистецтва слова довершеність їх поетичного відтворення забезпечується досягненням самотності митецького стилю – індикатора авторства, який заперечує будь-яку стильову ієрархію, спонукаючи до вибору власного літературного взірця і змагання з ним.

Творча позиція Ф. Петрарки розкривається у «Листах про речі повсякденні», де він характеризує себе як того, «кому подобається йти путівцем найкращих, але не завжди – по чужих слідах; хто хотів би користуватися творіннями інших не по тай, а лише тоді, коли доводиться просити подаяння, за можливості ж покладатися на себе; кого приваблює не тотожність, а подібність, та й подібність не надмірна, що показує світло розуму наслідувача, а не його сліпоту або убогість; кому краще було б обійтися без будь-якого вождя, аніж мимоволі за ним плестися» [1, с. 303].

Дж. Боккаччо при осмисленні вигадки як визначальної риси поезії концептуалізує її сутнісну характеристику як «казковість» – модус вираження істини, що відзначається протиставленням його внутрішньої і зовнішньої форм. Сформульована в трактаті «Генеалогія язичницьких богів» (1360), ця думка розгортається у розгляд жанрів художньої словесності як різновидів «казки» (*fabula*) [1] акцентує холистичний характер образів істинного, які формуються в літературно-творчому вигадуванні, невіддільному від осягнення правди, і характеризуються варіативністю співвідношення вигаданого і правдивого, не охопленою жодною із жанрових класифікацій, заснованих на ідеї ієрархічності.

Виявляючи ті аспекти авторського самовизначення, що стали висхідними для ренесансної ревізії його засад, закладених традиціоналізмом, – вироблення індивідуального стилю й обґрунтування «індивідуалізованих» способів жанротворення, ці досвіди ранньоренесансної літературної рефлексії апелюють, при ствердженні множинності шляхів особистісної реалізації гуманістичного ідеалу в мистецтві слова, до антропоцентрично орієнтованих векторів співвіднесення Горацієвої концепції поетичної творчості із горизонтальним і вертикальним планами міжособистісних відносин, осмисленими на зорі Відродження як основоположні для неї. І петрарківська концентрація на формально-стильових ознаках

індивідуально-авторського саморозкриття, і боккаччівська зосередженість, при виділенні його жанротворного виміру, на формалізації топіки як індикатора жанру свідчать про відхід ренесансно-гуманістичної думки, націленої на визначення способів літературно-творчого самоздійснення людської особи, від Дантового розуміння поезії як «свідчення про істину», неможливого без внутрішньої зверненості людини до Бога. Натомість у центр самоусвідомлення автора висувається сама форма висловлення істинного, яка відволікається від процесуальності його відкриття і зводиться до демонстрації власне людської художньої майстерності у ході зовнішнього сполучення двох ліній поетичного наслідування, висхідних для літератури Ренесансу, – спрямованої до самого Творця і зверненої до Його творіння.

Виявлена антропоцентрична орієнтація ренесансної літературної рефлексії розгортається в раціоналізацію художньо-словесної творчості в перших – датованих 1520-1540-х рр. – нормативних поетиках Відродження, що ґрунтуються на рецепції «Науки поезії» Горація і зрушують стильову ієрархію, стверджену риторико-поетологічним синтезом середньовіччя, через запровадження індивідуально досяжного імперативу довершеності способу словесного вираження. Найбільш повно і послідовно ця настанова формулюється в «Поетичному мистецтві» (1527) М.-Дж. Віді, яке, відкриваючи ряд поетологічних трактатів Ренесансу, створених у діалозі його *studia humanitatis* із гораціанством, доводить «зразкову» досконалість Вергілієвого стилю, представленого в «Енеїді» [20]. На теренах такої індивідуалізації формально-стильової впорядкованості митецького висловлювання встановлюється її раціоналістичний характер, що визначається не тільки і не стільки через відтворення розробленої в добу античності – ціцероніанської – системи «виховання оратора», яка передбачає оволодіння прийомами риторичної аргументації, побудованими на фундаменті топології, обґрунтованої Аристотелем у «Риториці» як логіка одиничного [8], скільки через узагальнення її до принципу поетикального розкриття динамічної співвіднесеності реального й ідеального в житті людини.

Цим поворотом літературно-теоретичної думки «високого» Відродження до античного визначення модальності красномовства, основоположного для риторичного архітексту як змістова домінанта концепту «генезис», покликаною охопити «породження» тексту, задається те співвіднесення, в об'єктному плані мистецтва слова, одиничності проявлення людської природи – *humanitas* з її повнотою, що своєю граничністю «знімає» ієрархічне відношення «об'єктів зображення», яке було включене Стагиритом у число критеріальних ознак його типології поетичних жанрів, відтворилося – як критерій диференціації способів словесного вираження – в первинному – обґрунтованому пізньоантичною риторикою – варіанті «теорії трьох стилів», і збереглося в її універсалізованій середньовічній версії, де жанр був зведений до типу тематики. Відтак ренесансна літературна рефлексія переорієнтовується, на своїй щойно означеній нормативно-теоретичній магістралі, із обґрунтування довершеності індивідуально-авторського стилю як основної умови формування художньо-словесного образу істинного та нововизначення раціонально пізнаваного інструментарію стилетворення, що був систематизований риторичним метадискурсом на «зламі» античності, сприйнятий поетико-риторичною доктриною Середніх віків і охоплював жанрово закріплену топіку, на таке нововідкриття співвіднесеності поетичного відтворення істини із жанровою організацією, яке, інспіруючись діалогічним сполученням принципу «наслідування загального», покладеного Аристотелем в основу «пойесису», із його ж топологічною естетикою, розгортається у встановлення розумоосязного жанротворного виміру авторства. У ньому літературно-творча настанова на те, щоб наслідувати *natura naturata* та *natura naturans*, пов'язується із співвіднесенням модальних, тематичних та стильових параметрів жанробудови, запрова-

джених Аристотелем при розрізненні – в контексті узагальнювального визначення об'єкта поезії як «людини в дії» [2] – предметів, способів і засобів мімесису. Однак процес творення художньої дійсності відволікається від “готових” жанрових моделей, що зафіксували ті типи погодження модальності, тематики і форм їх словесного вираження, які були визначені Стагіритом в руслі орієнтації на різні – виокремлені ним же – ступені відповідності життєвої реальності ідеалу. Сам авторський намір розкрити один із множини шляхів його досягнення в особистісному існуванні стверджується як основний чинник жанротворення, що обумовлює вироблення і втілення його численних матриць у ході довільного вибору і варіативного поєднання виділених складників літературних жанрів, які, відповідно, усвідомлюються в їх історичній змінності.

Первинно означаючись у діалозі Дж. Фракасторо «Наугерій, або Про поетику» (бл. 1540, вид. 1555) як митецька інтенція, висхідна для формування самого індивідуально-авторського стилю в його досконалості, ідея відтворення динаміки возз'єднання реального й ідеального, виявленої в людському житті, обґрунтовується як жанротворна домінанта авторського саморозкриття у викладах Аристотелевої концепції поетичного мистецтва, здійснених у середині і другій половині XVI ст. – від коментаря Ф. Робортелло (1548) до трактування Л. Кастельветро (1570). У них естетизоване сприйняття топології особистісного як відображення його метаонтологічного виміру встановлює такий горизонт творчого самовизначення людини, де у ході розширення семантики риторичних концептів *varietas* та *varizone*, націлених на оформлення множинності аргументів, до співвіднесеності множинних – не обмежених сферою риторики – ліній уподібнення людської особи Абсолютно Особистісному Богу у її власній творчості формулюється естетичний принцип «єдності в розмаїтті». Він спростовує ієрархічність жанрово-стильової системи, що встановилася на теренах традиціоналізму, і спрямовує самоздійснення автора як наслідувача і «природи, яка творить», і «створеної природи» на індивідуалізоване поетикальне впорядкування жанрової реальності, відзначене сходженням векторів руху до ідеалу, прокладених в її суб'єктному та об'єктному планах і забезпечене діалогічним – маркованим таксономією «імітація/мімесис» [14] – поєднанням аристотелівського арсеналу і гораціанського інструментарію поетичного творення.

Зміна рефлексивного осереддя авторського самоусвідомлення зі стилю на жанр, що відбувається на злеті Ренесансу, призводить до такого сполучення – в інтенціях, спрямованих на довершене художньо-словесне ствердження індивідуального авторства, – його жанротворного і стилетворного вимірів, при якому модель стильового оформлення самобутнього митецького висловлювання розбудовується у матрицю індивідуалізації жанрової форми.

Епіцентр такого оновлення літературно-творчої інтенціональності традиціоналізму утворюють лінії літературної практики епохи Відродження, прокладені в руслі становлення роману, і вектори теоретичної рефлексії романного жанру, інспірованої у власному започаткуванні ними. Саме у сферах романотворення та теоретизування щодо нього стверджується необмеженість жанрового потенціалу поетикальних трансформацій, що у контексті генезису роману визначається основоположним для цього жанру – «уможливленим домінуванням модального архітекстуального виміру в риторичному висловлюванні і встановленим при його перетворенні – діалогічним співвіднесенням модальності і тематики» [5, с. 19]. Тож і при прокладанні ренесансної магістралі формування романного жанру на Європейському континенті (Л. Пульчі, М. Боярдо, Л. Аріосто, Я. Саннадзаро, Ч. Мотемайор, Ф. Рабле, М. Сервантес), де дискурсивна позиція риторика поновилась в її опосередкованій – інспірованої сприйняттям жанрово закріпленої топіки, заданим «пам'яттю жанру» (М. М. Бахтін), – романотворній реактуалізації, і при відгалуженні від «головного шляху» пізньотрадиціоналістського роману, визначаль-

ному для започаткування його в англійській літературі на злеті Ренесансу, коли в Англії оформився тип жанрової організації, відзначений безпосереднім відтворенням модальності, основоположної для риторики, в ході освоєння її дискурсивних форм (Дж. Лілі, Ф. Сідні, Р. Грін, Т. Лодж, Т. Делоні, Т. Неш), відбувається граничне художньо-естетичне розкриття діалогіки Ренесансу, при якому означається ресурс очуднення «готового слова» риторики, наділеного монологічною смисловою усталеністю при формалізації її топосів.

Знаменуючи рубікон самоспростування діалогізму Відродження, де зрушується співвіднесення вертикалі та горизонталі міжособистісних відносин, стверджене ним як основоположне для художньо-творчої самореалізації людини, виявлене сходження сфер жанротворення і стилетворення досягає кульмінації при становленні маньєризму, орієнтованого на доведення переваги «манери» над «природою». У маньєристичному розгортанні довільно-індивідуальної комбінації «готових» поетикальних і риторичних мікроформ словесного вираження в індивідуально визначене поєднання усталених складників художньої дійсності наслідування *natura naturans* осмислюється як той літературно-творчий принцип, що у повноті його втілення, якою доводиться «справжність» авторської індивідуальності, відсторонюється від відтворення *natura naturata*, стверджуючи, натомість, причетність людської особистості в її культуротворчому саморозкритті до творення універсуму.

У дискурсивному полі творчого самовизначення людини, що задається мистецтвом манери, відхід автора, який усвідомлює себе наслідувачем самого Творця, від настанови наслідувати Його творіння інспірується пізньоренесансним, у континентально-європейському вимірі, нововідкриттям множинності способів співвіднесення ідеального та реального у людському житті, зведеної на початку Ренесансу і на підйомі цього культурного руху до різноманітності форм їх єднання. Прагнучи подолати новоусвідомлену антиномічність буття, маньєризм дистанціюється від розуміння раціональних засад художньо-словесної творчості, що сформувалося на обріях ренесансної діалогізації Аристотелевої концепції мімесису і Горацієвої теорії імітації, і відкриває виднокіл раціоналізації поетичного творення, де сам розум поета проголошується деміургічним началом поезії.

Генетично пов'язане із ренесансно-неоплатонічним осмисленням розумності людини як її особистісного осердя, яким забезпечується індивідуальне набуття чесноти, маньєристичне піднесення раціональності, в її індивідуально-митецькому проявленні, до всезагального літературно-творчого першоджерела надихається сприйняттям людської здатності творити як скерованої суб'єктивними першообразами створюваного, уподібненими складникам Божественного задуму. Тож при тому перегляді ренесансного художньо-естетичного виміру досягнення людською особою богоподібності, що здійснюється маньєризмом, в основу наслідування Творця покладається створення самих архі-форм художньої реальності, подібних Його ейдосам за статусом, але відмінних від них за змістом. Тип поетичного мімесису, відсторонений від митецької імітації, стверджується як основоположний для самоздійснення справжнього митця в «Захисті поезії» (бл.1583, вид. 1595) Ф. Сідні: «Поет наслідує ті ідеї, які створює, подібно Богу, своїм власним розумом» [12, с. 25].

Самоусвідомленням автора як наслідувача-деміурга ініціюється перетворення – при формуванні ним індивідуальної «манери», що виходить за рамки стилетворення, – і канонічних жанрів, і довільно-індивідуалізованих – у ренесансних творчих експериментах – жанрових модифікацій. Так визначається форма маніфестації суб'єктивно-творчого волюнтаризму, насаженої маньєристичним співвіднесенням дихотомії «імітація/мімесис» із деміургією. Ресурс відчуження «готового слова» традиціоналізму в митецькому висловлюванні, який нарошується маньєризмом при виборі в якості зразків для наслідування авторських ідей-форм, створюваних у відстороненні від законів природи, передвіщає встановлення невизначеної множини зв'язків літератури із буттєвими смислами, перевершуючи потенціал її

жанрово-стильових трансформацій, відкритий західноєвропейською літературною думкою XVI ст. у процесі погодження наслідувальних теорій художньої словесності. Однак саме на маньєристичній дистанції між її міметичним і деміургічним началами і проблематизується сама настанова «мистецтва манери» на те, щоб «творити Рай на землі» (Т. Цуккарі): вона усвідомлюється як нездійсненна на векторах раціоналізованого художньо-естетичного саморозкриття людини, що віддаляються від ліній сполучення її духовного вдосконалення із інтелектуальним зростанням, де в ході руху від Природного до Надприродного Одкровення відкриваються способи наближення до первісної досконалості «вінця творіння».

Бібліографічні посилання

1. Андреев М. Л. Итальянское Возрождение: от стиля к жанру / М. Л. Андреев // Историческая поэтика: типы и формы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 297–326.
2. Аристотель Риторика. Поэтика / Аристотель. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
3. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди / Л. М. Баткин. – М.: РГГУ, 1995. – 448 с.
4. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман – М.: Академия, 2001. – 420 с.
5. Власенко Н. І. Риторичні витоки діалогічності роману: особливості проблематизації в жанровому метадискурсі / Н. І. Власенко // Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць, 2017. – Вип. XXI. – С.9–25.
6. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3 – 38.
7. Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения / Б. Г. Кузнецов. – М.: Наука, 1979. – 280 с.
8. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
9. Лосев А. Ф. История античной эстетики: в 8 томах. Том 4. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М.: АСТ; Х.: Фолио, 2000. – 880 с.
10. Пацан В. О. (Євлогій, архієпископ Новомосковський) Філософський дискурс сучасності в пошуках справжності суб'єктного: епістемологічні передумови нововідкриття метафізики особистості / В. О. Пацан (Євлогій, архієпископ Новомосковський) // Філософія і політологія в контексті сучасної культури: Науковий журнал. – Дніпро: ДНУ, 2017. – Вип. 3(18). – С. 64–71.
11. Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека / Дж. Пико делла Мирандола // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах. Т.1. – М.: Искусство, 1962. – С. 506–514.
12. Сидни Ф. Защита Поэзии / Ф. Сидни // Литературные манифесты западноевропейских классицистов [пер. с англ. Л. И. Володарская]. – М.: Издательство МГУ. – 1982. – С. 19-64.
13. Blond Ph. Introduction: Theology before philosophy / Ph. Blond // Post-secular philosophy: Between philosophy and theology. – Routledge, 1998. – P. 3–4.
14. Davis W. R. Idea and Act in Elizabethan Fiction / W. R. Davis – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969. – 301 p.
15. Derrida J. Writing and Difference / J. Derrida. – London: Routledge, 2001. – 472 p.
16. Habermas J. Religion ad Rationality: Essays on Reason, God and Modernity / J. Habermas. – Cambridge, MA: MIT Press, – 2002. – 384 p.
17. Lévinas E. Totalite et infini: essai sur l'extériorité / E. Lévinas. – Paris: Le Livre de Poche, 1990. – 346 p.
18. Ricoeur P. Oneself as Another / P. Ricoeur. – Chicago: University of Chicago Press, 1995. – 374 p.
19. Taylor Ch. A Secular Age / Ch. Taylor. – Cambridge, L.: Belknap press of Harvard university press, 2007. – 874 p.
20. Weinberg B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance: In 2 vol. / B. Weinberg. – Chicago: University of Chicago Press, 1961. – Vol. 2 – 1184 p.

Надійшла до редколегії 20.10.2018 р.

С. А. Ватченко

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

РОМАН «АМЕЛИЯ» ГЕНРИ ФИЛДИНГА. ТРУДНЫЙ ПУТЬ К ЧИТАТЕЛЮ

У статті висвітлено рухливий спектр думок щодо роману Філдінга «Аме́лія», класичного літературного тексту XVIII ст., що загострює перед читачами й критиками певні проблеми, які однозначно вирішити вельми непросто. Дослідники зацікавлено простежують художній шлях письменника, стадії перетворення його естетики, процес визрівання у жанрі прозаїчної комічної епопеї ознак експериментального соціального роману. Аналізується мінливість репутації «Амелії», яку зазвичай оцінювали як невдачу митця, а тепер, навпаки, вбачають у ній складну літературну форму, яку адресовано ерудованому читачеві. Поступово відносно «Амелії» науковцями починає стверджуватися думка, що багатопланова організація твору містить рефлексію автора над етикою почуттів й передає неможливість досягнення прекраснодушними сентиментальними героями спокою й рівноваги у недосконалій реальності. В таке диво вірять лише щиросердні, наївні персонажі роману, але аж ніяк не Філдінг.

Ключові слова: роман Нового часу, розмаїття епічних форм в літературі XVIII століття, психологічна й соціально-комічна течії романного жанру, комічна епопея в прозі, експериментальний соціальний роман.

В статье освещается подвижный спектр мнений о романе Филдинга «Аме́лия», произведении, поставившем перед читателями и критиками ряд загадок, которые однозначно разрешить не так легко. Исследователи заинтересованно прослеживают творческий путь писателя, стадии преобразования его эстетики, процесс вызревания в жанре прозаической комической эпопеи свойств экспериментального социального романа. Анализируется изменчивость репутации «Амелии», которую прежде оценивали как неудачу художника, а теперь, напротив, видят в ней сложную литературную форму, адресованную эрудированному читателю. Постепенно в отношении «Амелии» в среде критиков начинает утверждаться мнение, что многослойная организация произведения содержит рефлексию над этикой чувствительности и передает невозможность достижения прекраснодушными сентиментальными героями покоя и равновесия в несовершенной реальности. В такое чудо верят лишь добросердечные, наивные персонажи романа, но не Филдинг.

Ключевые слова: роман Нового времени, разнообразие эпических форм в литературе XVIII века, психологическое и социально-комическое направления в жанре романа, комическая эпопея в прозе, экспериментальный социальный роман.

The article highlights variable spectrum of opinions on Fielding's *Amelia* that brings up a series of questions for discussion that cannot be solved definitely. The researchers are interested in the trajectory of artist's career, the transformation of his aesthetics and the process of maturation of the experimental social novel on the basis of prosaic comic epic. The instability of reputation of Fielding's *Amelia* is analyzed, the novel was formerly estimated as writer's failure but nowadays it is viewed as complicated literary form addressed to the highbrow reader. According to Peter Sabor, *Amelia* might never become the "favourite Child" of Fielding's readers, as it was of Fielding himself, but what remains convincing about his last and most problematic novel is its harsh, world-weary picture of a venal society. Fielding's darkened view of the people's community influenced the later course of the genre and reached successful treatment of the similar themes in Thackeray and Dickens. All the more it is the universal experience of the renewal of genre poetics.

Keywords: the rise of the novel, the forms of the Eighteenth-Century English novel, psychological and comic social modes of genre, comic epic poem in prose, experimental social novel.

В одном из, казалось бы, малозначительных эпизодов «Амелии» Генри Филдинга великодушный и легкомысленный капитан Уильям Бут, из-за долгов ставший узником в доме судебного пристава, коротает время в беседе с «весьма известным сочинителем»: он также находится под арестом «по причине иска, предъявленного ... книготорговцем», но не унывает, надеется выйти на волю, потому что «уже насочинял на сумму своего долга» [3, с. 249]. У незнакомца – бойкое перо, ему «покоряются» высокая поэзия, исторические труды, тексты парламентских речей, «пестрые» статьи для журналов. Будучи знатоком творчества писателей древности, Бут затевает с автором разговор об искусстве, с приязнью вспомнит о Рабле, Сервантесе, Свифте, пытается увлечь сотоварища обсуждением оплошностей перевода классиков на английский язык, несказанно удивится бойкости невежды, не разбирающегося в тонкостях ремесла, но с пылом рассуждающего о расценках рынка. Путающий Лукана с Лукианом литератор поведает Буту о товаре, пользующемся спросом: укажет на вскруживший голову дамам и издателям жанр романа, который несложно изготовить с такою же быстротой, с какою возможно водить пером по бумаге, а если его «сдобрить сплетней», скандальными намеками, то, несомненно, он найдет своего читателя [3, с. 249–250].

Споры о романе, его неоднозначной репутации, неприятие нелепостей содержания, адресованного неискушенной аудитории, присутствуют во многих текстах Филдинга. Претендующий на статус Скриблеруса Секундуса, не чуждый эстетике августианства художник-интеллектуал вне зависимости от новизны (*novel*) либо привычности явления (*romance*) поначалу недоверчиво оценивает возможности нарождающейся формы. В знаменитом «Авторском фарсе» (1730) двадцатитрехлетний Филдинг, приписав незадачливому поэту Лаклессу пьесу «Столичные потехи», отправил в мир иной уже поднадоевшую лондонцам толпу аллегорических фигур: сеньора Оперу, дона Трагедии, мсье Пантомима, миссис Новел... [2а]. Прототипом последней, по убеждению критиков, стала актриса, драматург, автор любовных романов-бестселлеров Элиза Хейвуд (1693–1756), скандальное признание которой среди публики не оставило равнодушным Поупа, нелицеприятно высказавшегося в «Дунсиаде» (1728) о ее писательском даре.

В предисловии к «Джозефу Эндрюсу» (1742) Филдинг откроет читателю свое видение «литературы того рода, в котором до сей поры никто ... не пытался писать» на английском языке [4, с. 281]. Он попытается объяснить, что «Джозеф Эндрюс» не оправдает ожидания поклонников романических повествований о возвышенных героях, обитающих в гипотетическом историческом прошлом. Его книга скорее тяготеет не к серьезному *romance*, но к комическому, однако не к той бурлескной версии, порою зависимой и не самостоятельной, безжалостно перелицовывающей высокие образцы, а к литературной модели, где персонажи, фабула, события узнаваемы, хотя при этом нелепы, смешны из-за игры обстоятельств, несовершенства нравов, следования ложным целям. Писатель возьмет на себя смелость зачислить свое произведение в разряд комической эпической поэмы в прозе с тем, чтобы восстановить родословную жанра и не пренебречь нормами традиционной поэтики.

В развернутый заголовок «Джозефа Эндрюса» войдет слово «история». Филдинг воспользуется им также спустя пять лет, когда окрепнет его талант прозаика, и он осмелится представить современникам протагониста, который придется по душе многим, несмотря на то, что опрометчиво, вследствие горячности натуры совершит обилие проступков. В «Истории Тома Джонса, найденныша» (1749), вернувшей спустя десятилетие Филдинга на литературный Олимп, вновь возникнет необходимость осмыслить ресурс пока еще не устоявшейся художественной формы. Обращение к дефиниции «история» не только подскажет публике, что предложенный текст содержит связный рассказ о герое и происшествиях его жизни, не столько подтвердит авторитет сочинителя, осведомленного о сложности

явления, преображенного в литературный нарратив, но прежде всего полемически подчеркнет чуждость эстетическим установкам романсе, переставшего отвечать запросам времени. Филдинг проложит собственный путь к созданию новой области литературы, непременно ведущий к аллюзивно-игровой уплотненности прозы, воплощенной в фигуре образованного всеведущего автора, компетентно и остроумно рассуждающего об эпохе, нравах, стране, проблемах искусства, стремительно осваивающего живой язык общения с аудиторией, уже не монолитной, но разделенной в своих вкусовых пристрастиях.

В вводной главе к IX книге «Тома Джонса» автор разъяснит причину, по которой открывает каждый том произведения прологом-беседой с читателем. По его мнению, вступительные размышления, предшествующие основному повествованию, служат узнаваемой чертой писательской манеры, где сращение многокрасочной рефлексии повествователя, умеющего о сложном говорить легко, с сюжетным действием призвано подчеркнуть чужеродность «Тома Джонса» «пустым романам», где все «фальшиво и поддельно» [5, с. 457]. Филдинг уверен, что жанровая рубрика «истории» органична тексту, поскольку он, подобно подлинным историкам, черпает материалы из такого весомого источника, как «великая книга самой Природы» [5, с. 457].

Карьера Филдинга-прозаика развивалась стремительно, ее временные рамки охватывают срединное десятилетие XVIII ст., ставшее поворотным в истории нового английского романа (novel). Яркие предшественники торили дорогу жанру, среди них следует упомянуть славный триумvirат сочинительниц любовных повестей, Афру Бен, Мэри Дэлариивьер Мэнли, Элизу Хейвуд, великого Даниэля Дефо. Также нельзя не назвать имена современников, мудрого моралиста Ричардсона, пылкого Смоллета, младшей сестры Филдинга Сары, а также самого Генри Филдинга, опубликовавших в упомянутые годы свои лучшие тексты. Литературные критики не устают повторять, что когда Филдинг лишь пробовал свои силы в области большой эпической формы, представление о романе было весьма неустойчивым, и на титульных страницах книг слово роман почти не упоминалось [14; 15; 17; 19]. Однако в год выхода в свет «Амелии», любимого детища писателя, сдержанно принятого читателями, литературный облик романа, его семантика и художественный строй, открывающие читателю процесс осознания героем собственной идентичности в мире несовершенном, а порою просто враждебном, становились все более привычными, узнаваемыми, близкими классическому канону жанра XIX в.

Историки романа называют Генри Филдинга в ряду писателей, способствовавших возвышению жанра, однако не перестают удивляться парадоксальности обстоятельств его литературного пути [1; 2; 7; 13; 14]. Будучи по рождению «патрицием», получив классическое образование в Итоне и Лейденском университете, пусть не завершив его из-за материальных трудностей семьи, проявив себя как поэт и драматург, близкий эстетике августианства, используя в творчестве приемы ученого остроумия скриблерианцев, недоверчиво-иронически воспринимая популярно-коммерческие сочинения, Филдинг почитался как один из лучших романистов эпохи¹. Его называют ранним теоретиком

¹ Несмотря на то, что ценности августианской этики лишены у Филдинга холодности абстрактного идеала, предстают как природные, исполненные человечности регуляторы поведения, все же важность понимания таких нравственных категорий, как достоинство, честь, самосовершенствование, великодушие, присутствует во всех сочинениях писателя. Роналд Полсон проницательно подметил, что в творческой практике Филдинг часто избирал тактику полемического противостояния, оказывался чрезвычайно искусным спорщиком. Его эстетические открытия рождались в процессе критических выпадов по поводу ложных театральных (Дж. Рич, К. Сиббер, Джонсон-драматург), политических (Р. Уолпол) кумиров, утилитаризма морали («Памела» Ричардсона) [14, р. x].

жанра, обогатившим форму эпической широтой, почувствовавшим плодотворность и органичность для нее авторефлексии, передавшим в своих текстах дух английскости. Уже следовавшее за ним поколение писателей ощущало, что герои Филдинга, пастор Адамс, Том Джонс, сквайр Вестерн, жили в далекой сказочной стране, когда дни текли размеренно и безмятежно. В летнюю пору время замирало, а в зимние вечера стрелки не торопились завершить круг по циферблату [12, р. 72].

К декабрю 1751 г., в канун появления в печати «Амелии» многое переменилось в жизни Филдинга. Позади остались годы, проведенные на сцене, сочинительство пьес, сложившаяся среди поклонников репутация «английского Аристофана». Улеглись волнения из-за закона о цензуре 1737 года, оградившего вельможу-политика Роберта Уолпола от нападок молодого автора. Удачным оказался выбор нового ремесла, приведшего Филдинга поначалу в адвокатуру, позже на судейское поприще. Филдингу удалось узнать счастье в любви, пройти через горечь потерь, однако не утратить увлеченность творчеством, проявить себя в журналистике, стать наряду с Сэмюэлом Ричардсоном (1689–1761) реформатором жанра романа. Влиятельный Роналд Полсон, наряду с Мартином Баттестином написавший одну из лучших биографий Филдинга, посчитал необходимым заметить, что Филдинг в отличие от Поупа не посвятил себя исключительно литературе, не строил свою судьбу, подражая Вергилию, он был человеком публичным, земным, нуждался в деньгах, хорошо знал законы рынка, но стремился избегать легковесного заработка, заурядной поденщины [7; 14]².

Известный исследователь Питер Сейбор в одной из статей рассказал о ярком эпизоде из истории английского романа XVIII века, когда между 1740 и 1760 гг. Сэмюэл Ричардсон, Генри Филдинг, его младшая сестра Сара познакомили лондонцев с внушительным обилием книг [18]. Первой в череде восемнадцати романов шла получившая европейский резонанс «Памела» (1740–1741) Ричардсона, последней, «История Офелии» (1760) Сары Филдинг. В течение 1740-х гг. были опубликованы лучшие сочинения писателей: «Кларисса» Ричардсона (1747–1748), «Том Джонс» Филдинга (1749), «Приключения Дэвида Простака» Сары Филдинг (1744, дополненные в 1753). В 50-е гг. Филдинг и Ричардсон адресовали читателям последние экспериментальные романы «Амелия» (1751) и «Сэр Чарльз Грандисон» (1753–1754), которые, скорее, разочаровали современников. Сара Филдинг, напротив, подтвердила свой талант и в текущее десятилетие издала наиболее удачные произведения: «Жизнеописание Клеопатры и Октавии» (1757) и «История графини Деллвин» (1759). Питер Сейбор уверен, что драматизм отношений и художническое соперничество между Ричардсоном, Филдингом, Сарой Филдинг привели к замечательному итогу, рождению самодостаточных авторских форм психологического (Ричардсон) и панорамного комически-игрового романа (Филдинг) [17, р. 139].

В наследии Филдинга литературные критики выделяют три великие книги: по-свифтиански обличительное жизнеописание «Джонатана Уайльда» (1743), облагороженный сервантесовскими аллюзиями комический роман о целомудренном лакее Джозефе Эндрюсе и национальный шедевр «История Тома Джонса, найденыша», ставший прообразом художественной формы, столь любимой англичанами, где личность автора неотделима от создаваемого им мира героев (про-

² Стадиально жизнь и творчество Филдинга условно разделяют на ранний период, указывая 1728–1737 годы, когда он руководит актерской труппой, работает над злободневными текстами для театра. Также упоминают время профессионального самоопределения, называя конец 30-х и 40-е годы, принесшие Филдингу возможность стать юристом и попробовать силы в области «смирненной прозы». К 50-м годам, увы, к недолговечной поре зрелости он входит в должность мирового судьи, обретает известность одного из лучших романистов эпохи [14, р. x].

за Стерна, Остен, Диккенса, Теккерея). К сожалению, «Амелия», последний роман Филдинга³, который был ему необычайно дорог из-за богатых биографических проекций, не получил пылкого одобрения читателей, однако стал предметом острых обсуждений в салонах, кофейнях, на страницах журналов, породил резонансную волну сатирических памфлетов, слухов, кривотолков вокруг имени писателя. По сей день исследователи сопровождают интерпретацию романа рядом вопросов, которые не имеют однозначного ответа [1; 6; 8; 9; 16; 17].

Филдинг посвятил «Амелию» достойному и благожелательному человеку, другу и покровителю Ральфу Аллену, вошедшему в историю страны как реформатор почтовой службы⁴, составившему состояние благодаря деловитости, инициативности и тяге к созиданию⁵. Во вступлении к книге писатель открыл читателю и покровителю свою задачу: искренне содействовать добродетели, разоблачению зол, как общественных, так и частных, поразивших страну [3, с. 5]. Несколько позже в главе первой, предвещающей роман, он доверительно объяснит, что его интересует такая тема, как искусство жизни, и продолжит – правомерно ли возлагать вину на случай, внешние обстоятельства, происки недоброжелателей, а именно на те ощутимые препятствия, которые мы, часто не раздумывая, называем Судьбой, силой Провидения? Или источником бед, неверных решений, проступков являются слабости, заблуждения, нежелание думать о ближнем, что порою присуще каждому? Филдинг вынесет на суд читающей публики историю испытаний, которые пришлось претерпеть «весьма достойной супружеской паре», настойчиво посоветует внимательно приглядеться к происшествиям, приводящим к катастрофе или благополучному завершению, с тем, чтобы научиться постигать науку жизни [3, с. 7–8].

Автор «Амелии» сдержит слово, преподаст неожиданный литературный урок ценителям его таланта, предстанет перед ними в новой роли «правдивого историка», расскажет о трудном существовании простодушных героев в мире, полном зла и вероломства [10]. Несмотря на взаимную привязанность, любовь, получающий лишь половинное жалование капитан Уильям Бут и его красавица-жена Амелия, обманом лишенная наследства, оказываются уязвимыми перед облеченными властью чиновниками, завистливыми родственниками, мнимыми друзьями, покровителями. Буту придется участвовать в войне, получить ранение, небыстро восстановить здоровье, побывать вместе с Амелией во Франции, порадоваться рождению первенца, стать незадачливым фермером, разориться и, наконец, отправиться в Лондон в надежде обрести поддержку бывших сослуживцев, достигших высокого положения. Но излишне открытые, бесхитростные Амелия и Уильям Бут обречены на скоропалительные шаги, непродуманные решения, которые могут навлечь на них непоправимую беду.

В ночь первого апреля 17... года, бросившись защищать безвинного незнакомца на одной из улиц Лондона, ложно обвиненный Бут по решению мирового

³ Появление «Амелии» ждали с нетерпением, имя Филдинга уже хорошо знали не только лондонцы, но и читатели Ирландии, Франции, Германии, ловкие литературные умельцы в течение нескольких лет наводнили рынок Британии текстами-стилизациями либо продолжениями «Тома Джонса», вышедшими анонимно: «The History of Tom Jones, The Foundling; in his Married State» (1749), «The History of Charlotte Summers, the Fortunate parish Girl» (1750) [17, p. 94]. Книгопечатник Эндрю Миллар умело мистифицировал публику, в журнальных изданиях размещал объявления о растущем спросе на новый роман сочинителя, внушившего всем симпатию сердечностью тона, искрометным юмором, жизнелюбием, доброжелательным отношением к герою и собеседнику.

⁴ Утверждают, что наряду с усовершенствованием системы почтовых перевозок королевства, Ральф Аллен ввел в широкий обиход пользование почтовым штемпелем.

⁵ Архитекторам Джону Вуду старшему, Джону Вуду младшему, владельцу каменоломни Ральфу Аллену, а также «королю щеголей» Бью Нэшу курортный Бат обязан превращением в один из красивейших городов Англии и Европы.

го судьи помещен в тюрьму. Блуждая по бесконечным переходам и коридорам, Бут с замиранием сердца наблюдает изнанку реальности, ее гротескных обитателей (прелестницу Моль-с бельмом, вкрадчивого карточного игрока Робинсона, красноречивого методиста-карманника), жизнерадостно сосуществующих с собственными грехами, сострадает безвинным (сироте, оболганной отчимом; дочери, укравшей кусок хлеба для изможденного отца; несчастному, арестованному за мелкий проступок), выслушивает советы циничных тюремщиков. Здесь Бут встретит молодую привлекательную женщину, наказавшую своего обидчика, мисс Мэтьюз, узнает возлюбленную далеких лет юности, общение с ней скрасит неволю, косвенно поможет освобождению капитана. На мгновение Амелии и Уильяму пригрезится возможность счастья. Они, наивные, поверят в расположение к ним доброго знакомого, полковника Джеймса и щедрого, влиятельного, осыпающего детей Амелии подарками высокородного милорда, родственника домовладелицы Бутов миссис Эллисон. От последствий милости могущественных покровителей Амелию и Уильяма спасут внутреннее чутье нарастающей опасности (Буту сулят очередное повышение по службе, но только в далекой Вест-Индии), нравственная чистоплотность и участие тех, кто привязан к ним либо не простил собственного унижения обидчикам четы Бут (сержант Аткинсон, священник Гаррисон, миссис Беннет) [10].

Незатейливый сюжет, передающий череду повседневных радостей и огорчений, обилие персонажей, призванных оттенить характеры центральных героев «Амелии», стали причиной упреков, брошенных Филдингу критиками, в заурядности и безликости материала, разительно отличавшегося от яркого, искрящегося светом радости и юности мира «Тома Джонса».

По настоящее время не перестают удивляться тому, что Филдинг в «Амелии» отбросил дар юмориста, переменял интонацию и в качестве повествователя вел себя сдержанно, сухо, был скуп на комментарии в отношении читателей и персонажей. Биографы Филдинга высказывают разные предположения, думают, что отрезвляющий и мрачный опыт пребывания на посту мирового судьи не добавил романисту светлых красок в мироощущение, а равно и усугубившиеся болезни, утраты близких. Не преминут они упомянуть и имя Сэмюэла Ричардсона, сожалея, что Филдинг, попав под воздействие автора «Клариссы», отважился вторгнуться на чужую территорию, где властвуют эмоции, потоки слез, случаются обмороки, бушует стихия чувств [7; 13; 14]. Но если герои Ричардсона – естественны, природны, то характеры Филдинга – театрально-риторичны и демонстративно чувствительны⁶. Часто Филдингу не прощают неприятных поворотов в житейской истории Амелии, когда в молодые годы в дорожном происшествии она ушиблась и сломала нос. Раны Амелия залечила, мастерство хирурга сохранило ей красоту, небольшой шрам едва был замечен. Однако недруги Филдинга пресловутую отметину на лице героини все же увидели и позабавились, посвятив не один памфлет, статью, пародию безносой Амелии Бут, что стало яркой страницей пресловутой журнальной войны между создателем образа Амелии и Кенриком, Хиллом, Смоллетом, Торнтоном [10, p. 116].

Долгое время «Амелию» Филдинга считали неудачей, порицали за несоразмерность композиции, избыточное присутствие в тексте публицистических фрагментов, низовых сцен и слоя аллюзий на «Энеиду» Вергилия, сатиры Ювенала, снисходительно относились к экспериментам художника с эстетикой чувствительности. Все же различимы голоса исследователей, которые, солидаризируясь с

⁶ По свидетельству современников, Ричардсон, прочитав несколько книг «Амелии», иронично заметил, что она, «Амелия», едва ли подает признаки жизни, как будто была написана ряд десятилетий назад [11a, p. 335]. По поводу самого Филдинга шутил, уверял, что автор хотел, насколько возможно, выглядеть добродетельным, но это ему вряд ли удалось [11a, p. 116–122].

Вальтером Скоттом, утверждають, що «Амелія» не стільки отторгає мир «Тома Джонса», скільки продовжує його. Також едва ли можна безоговорочно приймати сентиментальну патетику останнього роману письменника, прежде блискучого комедіографа, отвергавшего дидактизм и восторженную идеализацию реальности. Постепенно в отношении «Амелии» начинает складываться мнение, что структура романа сложна, многослойна, предназначена передать убеждение автора в том, что вероятность обретения неискушенными героями покоя и равновесия в несовершенной, отнюдь не привлекательной реальности равносильна чуду, и в него верят лишь наивные, прекраснотушные персонажи, но отнюдь не Филдинг.

Библіографічні посилання

1. Ингер А. Г. Последний роман Генри Филдинга / А. Г. Ингер // Филдинг Г. Амелия / Г. Филдинг. – М.: Наука, 1996. – С. 445–485.
2. Роджерс П. Генри Филдинг. Биография / П. Роджерс. – М.: Радуга, 1984. – 207 с.
- 2а. Филдинг Г. Авторский фарс с кукольным представлением под названием «Столичные потехи» // Филдинг Г. Фарсы / Г. Филдинг. – М.: Искусство, 1980. – С. 35–114.
3. Филдинг Г. Амелия / Г. Филдинг. – М.: Наука, 1996. – 535 с.
4. Филдинг Г. История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса // Филдинг Г. Избранные сочинения / Г. Филдинг. – М.: Худ. лит., 1989. – С. 281–570.
5. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша / Г. Филдинг. – М.: Правда, 1982. – Т. 1. – 511 с.
6. Battestin M. The Failure of *Amelia*: Fielding's Novel of Sentiment / M. Battestin // Critical Essays on Henry Fielding / [ed. by A. J. Rivero]. – N. Y.: Macmillan, 1998. – P. 209–219.
7. Battestin M. Henry Fielding. A Life / M. Battestin, R. Battestin. – L., N. Y.: Routledge, 1989. – 738 p.
8. Castle T. Masquerade and Allegory: Fielding's *Amelia* / T. Castle // Critical Essays on Henry Fielding / [ed. by A. J. Rivero]. – N. Y.: Macmillan, 1998. – P. 164–194.
9. Conway A. Fielding's *Amelia* and the Aesthetics of Virtue / A. Conway // Critical Essays on Henry Fielding / [ed. by A. J. Rivero]. – N. Y.: Macmillan, 1998. – P. 195–208.
10. Dickie S. *Amelia*, Sex, and Fielding's Woman Question / S. Dickie // Henry Fielding. Novelist, Playwright, Journalist, Magistrate / [ed. by C. Rawson]. – Newark: University of Delaware Press, 2008. – 337 p.
11. Fielding H. *Amelia* / H. Fielding. – Access mode: <http://www.gutenberg.org/files/6098/6098-h/6098-h.htm>
- 11а. Henry Fielding: the Critical Heritage / [ed. by R. Paulson, Th. Lockwood]. – L.: Routledge, 1969. – 480 p.
12. Lockwood T. Henry Fielding (1707–1754): The comic epic in prose / T. Lockwood // The Cambridge Companion to European Novelists / [ed. by M. Bell]. – Cambridge: Cambridge UP, 2012. – P. 72–88
13. Pagliaro H. Henry Fielding. A Literary Life / H. Pagliaro. – N. Y.: St. Martin's Press, 1998. – 237 p.
14. Paulson R. The Life of Henry Fielding / R. Paulson. – Oxford, Malden: Blackwell, 2000. – 400 p.
15. Rawson C. Henry Fielding / C. Rawson // The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel / [ed. by J. Richetti]. – Cambridge: Cambridge UP, 1996. – P. 120–152.
16. Rawson C. Nature, Cruel Circumstance and the Rage for Order: *Amelia* / C. Rawson // Henry Fielding. Modern Critical Views / [ed. by H. Bloom]. – N. Y.: Chelsea House Publishers, 1987. – P. 131–161.
17. Sabor P. *Amelia* / P. Sabor // The Cambridge Companion to Henry Fielding / [ed. by C. Rawson]. – Cambridge: Cambridge UP, 1996. – P. 94–108.
18. Sabor P. Richardson, Fielding, and Sarah Fielding / P. Sabor // The Cambridge Companion to English Literature 1740–1830 / [ed. by Th. Keymer, J. Mee]. – Cambridge: Cambridge UP, 2004. – P. 139–156.
19. Varey S. Henry Fielding / S. Varey. – Cambridge: Cambridge UP, 1986. – 153 p.

Поступила в редколлегию 20.09.2018 г.

Т. В. Данилович

*Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка*

ОСМЫСЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ИСКУССТВА ДЛЯ ИСКУССТВА» ЕЕ ПРОТИВНИКАМИ В РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ 1920-х гг.

Розглядається концепція чистого мистецтва як об'єкт дискусій у російській радянській літературній критиці 1920-х рр. Осмислюються уявлення супротивників чистого мистецтва означеного періоду про природу цієї концепції, гасло автономії художньої реальності, причини його актуальності для письменників різних країн і часів. Розкривається точка зору прихильників утилітарного підходу до літератури на проблему правомірності використання діячами радянської культури принципів «мистецтва для мистецтва» в якості власних естетичних орієнтирів. Виявляються аргументи прихильників прагматизації радянського мистецтва на користь його альянсу з політикою більшовиків. Відзначається відсутність у російській радянській літературній критиці означеного періоду єдності уявлення про поняття утилітарності стосовно мистецтва, створюваного в післяреволюційному суспільстві. Розглядаються чинники, які з точки зору захисників прагматичного ставлення до літератури здійснюють позитивний і негативний вплив на агітаційно-пропагандистську ефективність художнього твору.

Визначається коло письменників-класиків і сучасників, творчість яких служить для прихильників утилітарного підходу до мистецтва в російській радянській літературній критиці 1920-х рр. підтвердженням правоти власних естетичних поглядів і політичних ідеалів. У числі цих художників слова виявляються не тільки представники громадянської лінії в літературі, а й апологети чистого мистецтва.

Розкривається ставлення супротивників чистого мистецтва до естетичної критики. Виявляються їх критерії оцінки художніх творів. Позначається вплив ідей противників чистого мистецтва розглянутого періоду на радянську літературну критику наступних десятиліть.

Ключові слова: російська радянська літературна критика, чисте мистецтво, принцип автономії мистецтва, політизація культури, утилітарний підхід до літератури.

Рассматривается концепция чистого искусства как объект дискуссий в русской советской литературной критике 1920-х гг. Осмысливаются представления противников чистого искусства означенного периода о природе этой концепции, лозунге автономии художественной реальности, причинах его актуальности для писателей разных стран и времен. Раскрывается точка зрения сторонников утилитарного подхода к литературе на проблему правомерности использования деятелями советской культуры принципов «искусства для искусства» в качестве собственных эстетических ориентиров. Выявляются аргументы приверженцев прагматизации советского искусства в пользу его альянса с политикой большевиков. Отмечается отсутствие в русской советской литературной критике обозначенного периода единства представления о понятии утилитарности применительно к искусству, создаваемому в послереволюционном обществе. Рассматриваются факторы, которые, с точки зрения защитников прагматического отношения к литературе, оказывают позитивное и негативное влияние на агитационно-пропагандистскую эффективность художественного произведения.

Определяется круг писателей-классиков и современников, творчество которых служит для сторонников утилитарного подхода к искусству в русской советской литературной критике 1920-х гг. подтверждением правоты собственных эстетических взглядов и политических идеалов. В числе этих художников слова оказываются не только представители гражданской линии в литературе, но и апологеты чистого искусства.

Раскрывается отношение противников чистого искусства к эстетической критике. Выявляются их критерии оценки художественных произведений. Обозначается влияние идей противников чистого искусства рассматриваемого периода на советскую литературную критику последующих десятилетий.

Ключевые слова: русская советская литературная критика, чистое искусство, принцип автономии искусства, политизация культуры, утилитарный подход к литературе.

The article deals with the concept of pure art as an object of discussions in Russian Soviet literary criticism of the 1920s. The ideas of the pure art opponents of the designated period about the nature of this concept, the slogan of the autonomy of artistic reality, the reasons for its topicality for writers of different countries and times are comprehended. The viewpoint of proponents of the utilitarian approach to literature on the problem of the propriety of use of the «art for art» principles by Soviet cultural figures as their own aesthetic landmarks is revealed. The arguments of adherents of the pragmatization of Soviet art in favor of its alliance with the Bolsheviks' policy are discovered. The absence of the notion unity of the utilitarianism concept applied to art created in post-revolutionary society in Soviet Russian literary criticism during the period under consideration is noted. Factors that (from the point of view of advocates of pragmatic attitude to literature) have positive and negative impact on the agitational and propaganda effectiveness of a work of art are considered.

The circle of classical writers and contemporaries, whose work served as confirmation of rightness of their own aesthetic views and political ideals for supporters of the utilitarian approach to art in Russian Soviet literary criticism of the 1920s, is defined. Among these literary figures are not only the representatives of the civil line in literature, but also the apologists of pure art.

The attitude of opponents of pure art to aesthetic criticism is revealed. Their evaluating criteria for works of art are disclosed. The influence of the pure art opponents' ideas of the period under consideration on Soviet literary criticism of the following decades is defined.

Key words: Russian Soviet literary criticism, pure art, principle of art's autonomy, politicization of culture, utilitarian approach to literature.

В истории русской литературной критики по отношению к концепции чистого искусства наблюдаются и периоды повышенного интереса, и его спада. В 1920-е гг. тема чистого искусства приобретает актуальность в связи с обсуждением вопроса о направлении развития советской литературы и литературной критики. В этот период получают право на свободное выражение собственных эстетических взглядов и сторонники, и противники концепции чистого искусства. Магистральной оказывается позиция последних, большинство из которых – представители марксистской критики.

В качестве распространенного аргумента против концепции «искусства для искусства» озвучивается утверждение о его чужеродности и враждебности человеку «нового мира». «Рабочий класс ставит своей задачей организацию целостного коллективистического общества. Для такой задачи чистое, самоцельное искусство, – искусство, уводящее из жизни в область эстетических иллюзий, – не годится», – пишет Б. Арватов [2, с. 170–171]. Критик проводит прямую связь между темой, идеей художественного текста и направлением его влияния на сознание читателя, что коренным образом отличается от представлений по этому поводу многих сторонников чистого искусства, которые говорят о невозможности предугадать характер воздействия произведения на реципиента.

К тем представителям советской культуры, которые воспринимаются в качестве адептов чистого искусства, его оппоненты в литературной критике 1920-х гг. приклеивают ярлык идеологически чуждых, или буржуазных писателей. Например, это становится распространенным явлением по отношению литературному объединению «Серрапионовы братья» [3; 8; 14; 15].

Высказываются разные точки зрения по поводу влияния общественно-политического строя на интерес художника к концепции чистого искусства.

Некоторые отрицают подобную связь. С точки зрения Ю. Соболева, «искусство для искусства» – «болезнь вроде кори, которой страдают в детских годах своего писательства очень многие» [19, с. 329]. По мнению А. Лежнева, «принцип «искусство для искусства» не составляет неперенной особенности какой-нибудь конкретной классовой идеологии, но появляется каждый раз, когда между художником и окружающей средой намечается разлад» [9, с. 277]. Однако более распространенной в среде противников чистого искусства оказывается его восприятие как явления буржуазной культуры. По убеждению В. Полянского, оно необходимо буржуазии, чтобы «отсрочить час своей смерти» [15, с. 99]. Л. Троцкий, считая оставшимся в прошлом спор о чистом и «направленческом» искусстве, видит социальную обусловленность обеих теорий. С точки зрения критика, теория чистого искусства – результат стремления буржуазии привлечь на свою сторону интеллигенцию, а «направленческое» искусство – реализация желания народнической интеллигенции найти опору в «низах», что в эпоху революционной борьбы приняло «форму высшего самоотвержения», когда «интеллигенция не скрывала, а из всех сил провозглашала направленчество, жертвуя нередко в искусстве самим искусством, как жертвовала многим другим» [21, с. 25]. В советской литературной критике утверждение Троцкого находит поддержку лишь в отношении чистого искусства, а идеи «классового эгоизма» представителей народнической интеллигенции, отсутствия связи между их «направленческим» искусством и эстетическими установками марксистской критики не получают распространения.

Многими противниками «искусства для искусства» в советской литературной критике 1920-х гг. критикуется основополагающий для приверженцев чистоты литературы лозунг автономии искусства. Одни рассматривают его как искреннее заблуждение сторонников чистого искусства, другие – как сознательный обман. Н. Бухарин пишет об иллюзорности эстетических воззрений сторонников «искусства для искусства», так как само чистое искусство, отмечает критик, «есть рефлекс определенной группы, определенных условий» [5, с. 257]. Троцкий характеризует «самодовлеющее эстетство» как идею «вранья о независимости искусства от общественной жизни» [20, с. 4]. В. Полянский поддерживает ленинские мысли о лицемерии буржуазных призывов к свободе творчества и противопоставление этому «истинно свободной литературы», которая открыто будет служить пролетариату. «Эстетизм тоже идеология, но идеология исключительно индивидуалистическая, ярко-буржуазная, пролетариату враждебная», – утверждает В. Полянский [15, с. 106]. Схожим образом рассуждает П. Коган, отмечая, что лозунг политической индифферентности художника – это политическая платформа, которая свидетельствует о том, что «есть общественные группы, которым по их социальному положению, необходимо уйти от общественных интересов, и «чистое искусство» есть не что иное, как их идеологическое выражение» [8, с. 87].

В противовес «искусству для искусства» в советской литературной критике 1920-х гг. часто культивируется утилитарный подход к литературе. В. Полянский указывает на то, что марксистская критика «стоит за искусство идейное, утилитарное», «отнимает от искусства абсолютную значимость и отводит ему чисто служебную роль» [14, с. XIV]. С точки зрения Троцкого, независимо от того, выступает ли художник «под флагом «чистого» или открыто тенденциозного искусства», оно «всегда общественно-служебно, исторически-утилитарно» [22, с. 24]. При этом само понятие утилитарности критик трактует расширительно. Под служебной ролью искусства Троцкий подразумевает то, что «оно находит для темных и смутных настроений нужный им ритм слов, сближает мысль и чувство или противопоставляет их друг другу, обогащает духовный опыт лица и коллектива, утоньшает чувство, делает его гибче, отзывчивее, отзвучнее, расширяет емкость мысли за счет не личным путем накопленного опыта, воспитывает

индивидуальность, общественную группу, класс, нацию» [22, с. 24]. Таким образом, прагматическая функция искусства, в представлении Троцкого, означает далеко не только использование художественных произведений в целях идеологической пропаганды и воспитания масс. Однако подобное понимание утилитарного характера литературы в советской критике 1920-х гг. и в последующие десятилетия не является распространенным.

В трактовке границ допустимого в процессе использования искусства в служебной роли, его места в литературном ряду утилитаристы расходятся. Одни вслед за Д. Писаревым, уделяя первостепенное значение общественной пользе произведения, отводят его художественной ценности второстепенную роль. Так, отстаивая право на существование «рифмованной публицистики», П. Коган утверждает: «Если сознание огромных коллективов организуется *этим* искусством, если ряд поколений волнуется и мыслит благодаря *этим* произведениям, то не важно, куда будут отнесены они классификаторами и схоластами. Если литература не примет их, тем хуже для литературы» [7, с. 341–342]. Для других лозунг утилитарности не подразумевает пренебрежение эстетической составляющей произведения. А. Луначарский признает «большим искусством» «прежде всего такое, которое преследует художественную цель, т. е. которое дает целиком, не приспособляясь, скажем к недостаточному культурному уровню той или иной аудитории, мысли и чувства, волнующие художника» [10, с. 236].

Как бы возражая сторонникам чистого искусства в том, что прагматический подход приводит к ограничению творческой свободы художника, навязыванию определенных тем и характера их интерпретации, Троцкий утверждает, что утилитарность искусства в марксистском понимании не означает «стремления командовать искусством при помощи декретов и предписаний», опровергает то, что для его единомышленников революционным является только искусство, «которое говорит о рабочем», что от писателей требуется, чтобы «они непременно описывали фабричную трубу или восстание против капитала», настаивает на том, что «плуг нового искусства вовсе не ограничен одними только занумерованными полосами», а «должен перепахать все поле, вдоль и поперек» [21, с. 25]. В свете тенденций, возобладавших в советской литературе, эти взгляды выглядят иллюзорными, а опасения сторонников чистого искусства – вполне оправданными.

Важным аспектом темы альянса литературы и политики становится вопрос об агитационном потенциале художественных произведений. Луначарский характеризует искусство как «мощное орудие пропаганды», а художника как «боевую силу, которая принимает участие в классовой борьбе» [10, с. 234].

Ряд критиков рассматривает содержание и форму художественного произведения с точки зрения степени их участия в выполнении искусством идеологической функции. В. Полянский, руководствуясь ленинским суждением о том, что «искусство должно быть подчинено интересам «десятков миллионов трудящихся» и в своем содержании и в своей форме», делает вывод о главенстве содержания над формой, ненужности пролетариату «уклона в чистое искусство» [14, с. XV]. Очевидно, что способность литературы быть полезной пролетариату связывается в данном случае с содержанием художественного текста.

Некоторые критики обращают внимание на случаи, когда произведения искусства, которые, казалось бы, уже в силу своей жанровой и идейно-тематической специфики способны выполнять пропагандистскую функцию, на деле оказываются лишены агитационного заряда. Например, с точки зрения Н. Юргина, «на девятом году революции» агитационная поэзия перерождается в «наиболее чистое “искусство для искусства”» из-за утраты остроты восприятия лозунга: «Пропуская мимо лозунговое содержание стихотворения, мы все наше внимание сосредоточиваем на ф о р м е. Не ч т о, а к а к становится основным и важнейшим в нашем восприятии. И мы возвращаемся к переживаниям “искусства для искусства”» [23,

с. 329]. Эта характеристика рецепции агитационного искусства и лозунгов свидетельствует о том, что критик приравнивает чистое искусство к понятию *бездейственность*, отождествляет с интересом исключительно к формальному аспекту текста.

Если Юргин рассматривает пример того, как произведение теряет свой пропагандистский потенциал из-за изменения читательского восприятия определенной художественной формы, то Б. Арватов сосредотачивает внимание на ситуации, когда создание писателя становится явлением «искусства для искусства» в силу особенностей художественного метода автора. Критик рассуждает о существовании контрреволюционной формы, работающей на концепцию чистого искусства. С точки зрения Арватова, даже гражданская тема при определенном художественном оформлении может быть неактуальной, не иметь «революционно-идеологической ценности». Так, по убеждению Арватова, на «голо-формальное, бездейственное, эстетическое созерцание и наслаждение» рассчитаны гражданские стихи Брюсова, о котором критик замечает: «И когда он пишет о Советской России:

Твой облик реет властной чарой.
Венец рубинный и сапфирный
Превыше туч пронзил лазурь...

то всякая идеологическая агитационность здесь превращается в нуль: потребитель, которому нравятся такие стихи, будет наслаждаться ими не иначе, как самоцельно, ибо абсолютно безразлично они могли быть написаны в оде какому-нибудь Георгу английскому, и богине «Киприде», и своей любовнице, и переведены из Виргилия или Буало, взяты у Державина и т. п. Октябрьская революция тут превращается в иллюзорный объект искусства для искусства, сколько бы хороших идей ни было втиснуто в рифмованные строчки» [3, с. 186–187]. Таким образом, Арватов стремится доказать, насколько велика роль поэтики в качественном выполнении искусством роли ретранслятора идеологии.

Идея контрреволюционной формы актуализируется критиком и в размышлениях о «Серапионовых братьях». По мнению Арватова, серапионы – «люди чистого искусства», но не в силу следования буржуазной идеологии, а по причине того, что их литературные формы «сознательно-литературны, т. е. бессознательно противопоставлены действительности» [2, с. 167], далеки от утилитарности. В качестве антитезы участникам содружества критик приводит поэзию В. Маяковского. «Революционность» поэта Арватов видит не столько в его обращении к политическим темам, сколько в утилитарном способе «работы над словом»: «Маяковский деэстетизирует поэзию, строит формы на материале практического, разговорного, ораторского, газетного языка, – пишет лозунгами, синтаксис и образы организует с точным расчетом на определенное воздействие и этим перебрасывает мост от искусства к жизни» [2, с. 170].

Поэзия Маяковского в контексте озвучиваемой темы служит Арватову иллюстрацией образца творческой деятельности, а сам писатель олицетворяет для критика идеал поэта–гражданина. В 1920-е гг. наряду с автором «Хорошо!» в подобной роли выступают художники слова разных литературных эпох. Так, А. Ф. Кони считает недооцененными революционно-демократической критикой пушкинские заслуги в «служении общественным вопросам» и в доказательство активной гражданской позиции поэта утверждает, что Пушкин «воспел свободу во всех ее видах», «указал на язвы крепостного права», «предвидел и проповедовал суд присяжных» [16, с. 19]. Интерпретация творчества поэта в подобном ключе вскоре окажется господствующей.

В. Плетнев на роль эталона творческой личности избирает фигуру Н. А. Некрасова, еще при жизни ставшего символом гражданской поэзии. Критик сокрушается о том, что эстетические взгляды поэта не близки современной интеллиген-

ции, что «русская поэзия в огромной части своей в годину тяжелых испытаний, когда все кругом зовет «на бой, на труд», предается воспеванию разочарованного «я», отгораживается от черной тяжелой работы по возрождению страны, живет в дебрях формальных исканий, без тени гражданственности и творческой жизненной силы» [12, с. 246]. Путь советской литературы, ее будущее мыслятся Плетневым как развитие некрасовских традиций [12, с. 246].

П. Губер идеалом поэта–гражданина провозглашает А. Блока, противопоставляя его всем поэтам–современникам, которые, с точки зрения критика, либо дистанцировались от общественных вопросов, либо подменили поэзию «рифмованной публицистикой» [6, с. 1]. В числе тех, чьи творческие поиски, по мнению Губера, чужды автору «Двенадцати», оказываются адепты чистого искусства. О том, что в творческой биографии самого Блока был период приверженности этой концепции, критик не упоминает. Непосредственно касается темы отношения поэта к чистому искусству Троцкий, утверждая: «Наиболее “чистый” из лириков, Блок не говорил о чистом искусстве и не ставил поэзии над жизнью. Наоборот, он признавал “нераздельность и неслиянность искусства, жизни и политики”» [20, с. 3]¹. Независимо от того, сознательно или неосознанно в данном случае искажается творческий облик Блока, важно отметить, что такая интерпретация позволяет критику сделать поэта своим союзником в противостоянии «искусству для искусства».

Схожую роль А. Свободов отводит М. Горькому, к достоинствам литературной критики которого причисляет борьбу писателя с «представителями чистого, свободного искусства» [18, с. 309].

В приведенных примерах критики обращаются к осмыслению творчества писателей, в которых видят собственных единомышленников во взглядах на искусство. Среди художников слова, ссылка на авторитет которых в 1920-е гг. служит одним из средств укрепления позиций противников «искусства для искусства», подтверждения правильности идеологических ориентиров «нового мира», оказываются и сторонники чистого искусства. В такой роли выступают те из них, кто или отказался на определенном этапе творчества от собственных эстетических идеалов, или высказал суждения, идущие вразрез с имиджем писателя-эстета. Так, А. Цинговатов положительно оценивает очерк Л. И. Аксельрод «Мораль и красота в произведениях О. Уайльда» (1916), считая актуальным то, что в работе раскрывается эволюция писателя, который, «пережив и изжив свой эстетический гедонизм и этический нигилизм, один из первых затосковал по правде-справедливости, по правде общественности и коллективизма» [22, с. 300]. Согласно рецензенту, творческая судьба Уайльда служит доказательством ложности «искусства для искусства» и верности идеи социализма. Поэтому очерку Аксельрод Цинговатов придает «не только научно-философское значение, но и педагогическое», подчеркивая весомость последнего в послереволюционной действительности, «когда в обстановке Нэпа буржуазный эстетизм, несомненно, поднимает голову и неприметно оживает вместе с ним сопутствующий ему имморализм» [22, с. 300].

Апелляция к авторитету служителя чистому искусству имеет место и в отношении А. Франса. О том, что французский писатель симпатизирует Октябрьской

¹ Ср. с суждениями А. Белого о Блоке: «Он был как бы сам по себе идеологией, действующей потенциально, и вызывающей вокруг себя динамизм. Он не писал идеологических трактатов, но идеологи притягивались к нему: сначала мы, москвичи, потом В. И. Иванов, Г. И. Чулков, потом иные. Блок, такой «безыдейный» в своей поэзии, именно всегда пребывал крупной фигурой того или иного идеологического центра. Таким он оставался до последнего времени, таким своим, личным, считала его Вольно-Философская Ассоциация, в которой он сравнительно мало выступал, но в которой неизменно духом присутствовал» [4, с. 28].

революции, критик Е. Алапин пишет: «Один из наиболее утонченных и чутких художников слова, певец красоты, стиля, изящества всего того, что называют «чистым искусством», высказал свое сочувствие революции, разрушающей старую жизнь, отрицающей старое искусство, жертвующей старой культурой» [1, с. 2]. Тот факт, что благосклонность Октябрьской революции проявляет писатель-эстет, в данном случае призван по контрасту усилить в глазах читателя весомость ее идеалов.

Наряду с литературой объектом внимания противников чистого искусства становится и литературная критика. Здесь можно обозначить, с одной стороны, попытки дискредитировать эстетическую критику, а с другой стороны, стремление утвердить социологический подход к литературе, идеологический критерий оценки художественных явлений.

С. Родов рассматривает эстетическую критику как средство из арсенала буржуазной идеологии, превращающееся в условиях советской действительности в «специфическое орудие самозащиты обреченного класса» [17, с. 116]. Критерии, по которым эстетическая критика оценивает художественные произведения, характеризуются Родовым как тенденциозный подход к искусству. С его точки зрения, она «судит посвоему, заранее установленным и взятым из литературы падающего класса правилам, и только тот признается ею поэтом, художником, чье творчество этим правилам соответствует» [17, с. 117].

Чаще выражение неприятия эстетической критики у сторонников утилитарного взгляда на искусство сопровождается не ее уличением в тенденциозности, а утверждением идеологизированного подхода к искусству. Приверженцы понимания искусства как рупора эпохи положительно относятся к одобрительной оценке в литературной критике традиционной ориентации русской литературы на осмысление злободневных социально-политических проблем. Актуальность политизации критики В. Полянский видит в том, что, анализируя идеологию автора, критик узнает, к «какому классу писатель духовно принадлежит, чьи и какие интересы, хотя бы и бессознательно, он отстаивает» [15, с. 100–101]. Таким ракурсом восприятия художественных произведений, позволяющим отделить «своих» от идеологически чуждых деятелей искусства, некоторые критики предлагают руководствоваться и в политике власти по отношению к литературе, и в книгоиздательском деле.

И. Вардин утверждает, что в оценке художественных произведений партийное руководство должно ориентироваться на то, «опасна или не опасна нам политически вся эта литература» [11, с. 167]. В. Полонский предлагает разделить книги на три категории: допускаемые к переизданию «без всяких изменений», «с соответствующими комментариями, изменениями и дополнениями», и те, которые «должны быть сочтены ненужными, бесполезными или даже вредными и которых переиздавать вовсе не следует» [13, с. 16]. Такой подход к литературе вскоре окажется доминирующим в советском обществе.

Обилие выступлений против чистого искусства свидетельствует о том, что в литературной среде рассматриваемого периода защитники этой концепции воспринимались ее противниками в качестве серьезных соперников в борьбе за выбор дальнейшего пути и принципов развития литературы «нового мира». Многие идеи оппонентов «искусства для искусства», озвученные в 1920-е гг., стали фундаментом интерпретации его принципов в советской литературной критике последующих десятилетий.

Библиографические ссылки

1. Алапин Е. Анатолий Франс и русская революция / Е. Алапин // Вестник литературы. 1921. – № 4–5(28–29). – С. 2–3.
2. Арватов Б. Серапионовцы и утилитарность / Б. Арватов // Современная русская критика. – Л.: Гос. изд. – С. 166–171.

3. Арватов Б. И. Конт-революция формы (О Валерии Брюсове) / Б. Арватов // Современная русская критика (1918–1924). – Л.: Гос. изд. – С. 172–188.
4. Белый А. Воспоминания об Александре Блоке / А. Белый // Литературные записки. – 1922. – № 2. – С. 23–30.
5. Бухарин Н. О формальном методе в искусстве / Н. Бухарин // Красная новь. – 1925. – Кн. 3. – С. 248–257.
6. Губер П. Гражданские мотивы в поэзии Блока (К предстоящей годовщине со дня смерти) / П. Губер // Литературные записки. – 1922. – № 3. – С. 1–4.
7. Коган П. С. Об искусстве и публицистике / П. С. Коган // Современная русская критика (1918–1924). – Л.: Гос. изд. – С. 84–87.
8. Коган П. С. О социальной драме / П. С. Коган // Красная новь. – 1923. – Кн. 5. – С. 340–346.
9. Лежнев А. Пролеткульт и пролетарское искусство / А. Лежнев // Красная новь. – 1924. – Кн. 2. – С. 272–287.
10. Луначарский А. В. Значение искусства с коммунистической точки зрения / А. В. Луначарский // Новый мир. – 1966. – № 9. – С. 233–236.
11. «О политике партии в художественной литературе». Материалы совещания в ЦК РКП(б) 9 мая 1924 года // Вопросы литературы. – 1990. – № 3. – С. 154–187.
12. Плетнев В. Некрасов и современность / В. Плетнев // Красная новь. – 1921. – Кн. 4. – С. 240–246.
13. Полонский В. Очередная задача государственного издательства / В. Полонский // Печать и революция. – 1921. – Кн. 1 (май – июнь). – С. 14–18.
14. Полянский В. Вопросы современной критики. (Предисловие) / В. Полянский // Современная русская критика (1918–1924). – Л.: Гос. изд. – С. V–XXV.
15. Полянский В. Об идеологии в литературе / В. Полянский // Современная русская критика (1918–1924). – Л.: Гос. изд. – С. 98–107.
16. Речь А. Ф. Кони // Вестник литературы. – 1921. – № 3(27). – С. 18–19.
17. Родов С. Эстетическая критика, как орудие классовой самозащиты / С. Родов // Современная русская критика (1918–1924). – Л.: Гос. изд. – С. 115–124.
18. Свободов А. М. Горький как литературный критик / А. Свободов // Красная новь. – 1925. – Кн. 1. – С. 302–310.
19. Соболев Ю. Рецензия / Ю. Соболев // Красная новь. – 1923. – Кн. 1. – С. 326–329.
20. Троцкий Л. А. Блок / Л. Троцкий // Современная русская критика (1918–1924). – С. 3–9.
21. Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм / Л. Троцкий // Современная русская критика (1918–1924). – С. 20–35.
22. Цинговатов А. Л. И. Аксельрод (Ортодокс). Оскар Уайльд. «Основа». Иваново–Вознесенск 1923. / А. Цинговатов // Красная новь. – 1923. – Кн. 7. – С. 300.
23. Юргин Н. Рецензия / Н. Юргин // Красная новь. – 1926. – Кн. 11. – С. 240–241.

Поступила в редколлегию 15.04.2018 г.

УДК 821.111-31 «19»

Е. И. Мудрак

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«ВЕСЬ МИР ЕСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА...» РОМАН В. ВУЛФ «ВОЛНЫ» (ЭПИЗОД I)

Стаття містить аналіз першого епізоду роману «Хвилі», в якому Вірджинія Вулф, за її визнанням, знайшла «свій власний стиль», спробувала зблизити слово, зоровий образ, прозу, поезію, драму. Художня концепція «Хвиль» є складною, Вулф відкидає зв'язну оповідь, заміщає її картинками-враженнями навколишньої

реальності, що заповнюють свідомість героїв-однолітків, створюючи динамічну мозаїку світу. Розгортання візуального нарративу доповнено хором голосів персонажів. Вони постійно ведуть розмову, але не один з одним, а з собою. Дійові особи «Хвиль» виписані несподівано, вони невіддільні від простору уяви митця, чия свідомість немов би акторствує. Тому спогади про миттєвості минулого належать не тільки романним героям, але й автору, і якщо для одних – це обставини долі, то для іншого – матеріал, без якого літературний твір не міг би відбутися.

Ключові слова: ліризована проза, імпресіоністичне письмо, драматизація оповіді, роман про митця, авторський міф, жіноча творчість.

В статтю представлений аналіз першого епізоду роману «Волни», в якому Вирджинія Вулф, по її признанню, отримує «свой собственный стиль», намагається зблизити слово, візуальний образ, прозу, поезію, драму. Художественна концепція «Волн» складна, Вулф відмовляється від зв'язного повествовання, замінює його картинками-впечатліннями зовнішнього світу, заповнюючи свідомість персонажів-погодков, створюючи динамічну картину світу. Розгортання візуального нарративу доповнено хором голосів персонажів, постійно ведучих розмови, однак не друг з другом, а з собою. Діючі особи «The Waves» виписані несподівано, вони неотделимі від простору уяви художника, його свідомість ніби акторствує. Тому над спогадами о прожитих миттєвостях панує не тільки персонаж, але й автор, і якщо для одних – це сплетені нити особистої долі, то для іншого – матеріал, без якого літературне творіння не могло б скластися.

Ключевые слова: лиризованная проза, импрессионистичное письмо, драматизация повествования, роман о художнике, авторский миф, женское творчество.

The article is devoted to the analysis of “The Waves” (the first episode), where Virginia Woolf, as she admitted, has found her “own style” and tries to bring together the word, visual image, prose, poetry and drama. The artistic concept of “The Waves” is complex, the author rejects a coherent narrative, it is substituted by the impressions of an external world, which are occurring in the consciousness of the coeval characters. Thus the dynamic mosaic of the world is created. The unfolding of the visual narration is amplified with the choir of the characters’ voices, who are communicating constantly not with each other but themselves only. The personages of “The Waves” are inseparable from the artist’s creative imagination whose consciousness is acting, playing with the reader. Therefore the characters are not the only ones who dominate over the recollections of the past moments but the author herself does. And if for the previous ones these memories become the woven threads of personal fate, then for the other – it is the “fabric” she needs to fulfill the pattern of her artwork.

Woolf’s speculations about the genre of “The Waves” are under view as well as the scholars’ opinions who read “The Waves” as a metaphorical text, author’s myth of women creativity. Woolf dramatizes the narration organizing the design of “The Waves” as a mirror system where the image of reality is being lost in its endless reflections. It is stated that the aesthetic multilayer structure of “The Waves” has just half-opened by the critics, as a lot of philologists feel unusual “trans-genre” nature of the novel itself and correlate it with the loose genre definitions such as ‘symphonic poem’ or “a series of rhapsodies”.

Key words: lyric prose, impressionistic style of writing, dramatic narrative, Künstlerroman, author’s myth, women’s creativity.

Герої «Волн» Вирджинії Вулф з’являються в дев’яти епізодах, обрамлених пейзажними зарисовками розгораючогося, а потім гаснущого дня. Кожному з них автор дає ім’я, наділяє голосом, погружає в потік реальності, образи якої сприймаються героями особисто, заповняючи пам’ять, причудливо складаючи мозаїку персональної ідентичності. В процесі роботи над рукописом в щоденнику Вулф зауважує: «Скупими штрихами я можу передати суть характеру. Але це буде лише очертання образу, ніби карикатура» (*“I can give in a very few strokes the essentials of a person’s character. It should be done boldly almost as a caricature”*) [13, p. 229–230].

Заголовок роману не був исходним, поначалу, доповняючи спробу поетів (У. Блейк, Е. По), Вулф винесла в назву образу нічного метелика («The Moths», 1927–1928), гинеючого в огні полыхаючої лампи. Пізніше, відмовившись від мотиву швидкоплинності життя, вона виділила в назві тему змінчивості і неперемінності стихії («The Waves», 1929) [13, p. 262].

В щоденнику Вулф залишила роздуми про форму «Волн». Письмівниця згадувала, що це – «і проза, і поезія; і роман, і драма». Більше всього «Волни» можна визначити як театральну-поетическу втілювання задуму, гри ідей («a play-poem idea»), фрагментарний рапсодический текст [13, p. 128, 131], [14, p. 10–11]. Для Вулф важливо було заявити про змістову глибину твору, який представляв собою не тільки історію любові, але і історію життя героя, свого роду автобіографію («autobiography it might be call») [13, p. 275; 14, p. 4, 10–11]. Вулф неодноразово повторює, що «Волни» зсередини драматичні, але не призначені для театру, ... скоріше тяготеють, як поезія, до ескізності цілого, ніж до деталі («It will be dramatic, and yet not a play<...>It will give as poetry does the outline rather than the detail») [13, p. 128], [цит. по: 7, p. 241].

Критики трепетно відносяться до розсудів Вулф про «Волни», але всі вони сміються прокоментувати, доповнити її думку і пропонують своє розуміння жанру, бачать в «Волнах» «імпресіоністическу фреску», поему, продекларовану шістьма голосами, називають роман «автопортретом» або «історією жінки-художниці» [8, p. 70], [10, p. 210]. Крістін Фроула висловлює дуже цікаву гіпотезу про те, що «Волни» – це заключительна частина автобіографіеского тетралогію («На маяк», «Орландо», «Своя кімната») [10, p. 211]. Критики посилаються на свідчення близьких Вулф, її літературних однодумців, Леонарда Вулфа, Ванесси Белл, Едварда Морган Форстера, що розуміння героїв «Волн» (Бернарда, Невілла, Луїса, Сюзан, Роді, Джинні), відтворюють життєвий досвід автора, і кожному з них вона дарує одну з граней власного «я»¹.

В «Волнах» Вулф відмовляється від звичного оповідування, заміщує його картинками-впечатленнями зовнішнього світу, заповнюють свідомість персонажів-погодків, постійно ведуть розмову, однак не один з одним, а з собою. Действующие особи «Волн» виписані Вулф несподівано, вони невіддільні від простору уявлення художника, його свідомість як би акторствує, «перетекає» то в Роді, Джинні, Сюзан, то – в Луїса, Невілла, Бернарда. Тому над спогадами про проживані миттєвості панує не тільки персонаж, але і автор, і якщо для одних – це сплетені нити особистої долі, то для іншого – літературний матеріал, без якого літературне творіння не могло б існувати.

Художественний побудова роману Вирджинії Вулф «Волни» визначає ідею ритму, кружіння, тематических повторів, асоціативного зв'язування образів і звернення до прийому лейтмотиву. «Волни» виконані в імпресіоністическій техніці, пейзажні зарисовки, чередуясь з драматическими фрагментами, складають гармонічну цілісність, де картина-інтерлюдія задає емоційну тональність, яка стає ведучою в наступному епізоді. Романська форма «Волн» незвична, схожа на драму: в ній немає очікуваного подійного ряду, темпоральний рисунок пов'язаний з внутрішнім сюжетом, зливаючись, то розходящимися монологами героїв, адресованими їм творцю і читачам.

¹ Герміоні Лі і Джулії Брігс «Волни» нагадують елегію, поетический реквієм Блумсбері, а сплетені між собою життя героїв, рухомі в часі, в водвороті страстей, порою роз'єднуються, але всі зберігають почуття єдності, нерозривності близького кола. В героях роману часто знають знаменитих блумсберіанців, друзів Вулф [6, p. 75].

Вулф из интерлюдий-картин и драматических эпизодов романа составит мозаику фрагментов, причудливо соединив природные образы, замещающие перспективу вечности, и мир героев, чьи сознания сплетают единичный узор из слов и мгновений-сполохов жизни.

Следуя за Вулф, литературные критики прочитывают «Волны» как символическо-метафорический текст, авторский миф о женском творчестве (Д. Дейчис, Дж. Голдман, К. Фроула). Эрик Уорнер полагает, что чередование имперсональных интерлюдий и личностных внутренних монологов героев создает контраст и одновременно является повествовательной скрепой, соединяющей речь персонажей и «фон» безличной природы. Триада женских (Сьюзан, Джинни, Рода) и соответственно мужских (Бернард, Невилл, Луис) голосов то звучат автономно, то соединяются в хор, орнаментируя драматические сцены.

По мысли Дэвида Дейчиса, Вирджиния Вулф театрализует повествование, организуя композицию «Волн» как систему зеркал, в глубинах которых теряется образ действительности. Голоса героев оказываются не более чем «отражением отражений», «процессом постижения скрытой сущности мира». Правы Джулия Бригс и Дебора Парсонс, убежденные в том, что в романе не шесть, а восемь героев – голоса шестерых слышны, в то время как седьмой персонаж, Персиваль, закрыт и не произносит речей. Восьмой голос принадлежит повествователю, вероятно, женщине-автору, в сознании которой рождаются и живут образы и сцены лирико-драматического романа.

Вулф раскинет темпоральное полотно, размеченное эпизодами-вставками, маркерами времени, которые соотносятся с мироощущением и возрастной психологией персонажа². Первый фрагмент романа охватывает один день из детства Бернарда, Сьюзан, Невилла, Джинни, Луиса и Роды, за ним последуют отрочество и юность (второй и третий эпизоды), представленные событиями, осколками впечатлений взрослеющих героев на протяжении учебы в школе, колледже. Читатель наблюдает процесс становления их личностей, отрочество, юность, молодость (четвертая, пятая и шестая части), проступающие на бегущей ленте дней, переживает вместе с ними зрелые годы, катастрофы и потери (седьмая и восьмая части: «I have lost my youth...» – Бернард; «I am no longer young» – Невилл) [16]. В девятом, заключительном эпизоде Бернард «подводит итог» («Now to sum up...»), вспоминая о прошлом. Одиноким, за столиком в кафе, он вновь перебирает в памяти дорогие ему впечатления, образы, как бы заново составляя историю своей жизни [16].

Первый эпизод-сцена, который следует за пейзажной интерлюдией, посвященной ожиданию восхода солнца, поистине поэтичен – он соткан из впечатлений одного дня из жизни юных персонажей, живущих в школе-пансионе за городом недалеко от моря. Время действия можно соотнести с ранним летним днем, который завершается наступлением ночи. Знакомясь с сообществом героев, читатель осознает, что он здесь присутствует на особых правах, его допускают к сокровенным мыслям и чувствам, ему позволено прикоснуться к реальности благодаря Сьюзан, Джинни, Бернарду, Невиллу, Роде и Луису. Переживание впечатлений дня подскажет ему, что упомянутые действующие лица – дети, они вовлечены в таинство познания мира природы, окружающей их. Они живут в пространстве неожиданных образов, которые объясняют, чувствуют, комментируют с помощью причудливых сравнений, символов, странных фантазийных ассоциаций, неповторимых для каждого персонажа. Зачастую разделить образ, впечатление, эмоцию почти невозможно: Бернард видит светящееся кольцо, косвен-

² Тема детства присутствует в романах Вулф как эпизод из жизни («Комната Джейкоба»), образ-воспоминание об идиллическом прошлом («На маяк»), а иногда – как особое состояние открытия новизны мира («Волны», «Годы», «Между актов»).

но передавая мотив соединенности судеб героев, их сплоченности: **«I see a ring,» said Bernard, «hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light»** [16]. Невилл схватывает в единстве преломление величественного в малом, шар, повисший, как капля, на «огромном боку горы»: **«I see a globe,» said Neville, «hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill»** [16]. Сьюзан и Джинни воспринимают первые мгновения утра иначе. Сьюзан видит растекающуюся пластину бледного золота, отграниченную пурпурной линией горизонта (**“I see a slab of pale yellow,» said Susan, “spreading away until it meets a purple stripe”**) [16]. Джинни воспринимает льющиеся солнечные лучи как картину живописца и воображает, как красная кисть Художника, перевитая золотыми нитями, смешивает краски наступившего дня: **«I see a crimson tassel,» said Jinny, «twisted with gold threads»** [16]. Луис и Рода вслушиваются в утро. Рода различает пение взмывающих в полете птиц: **«I hear a sound, ... cheep, chirp; cheep chirp; going up and down»** [16]. Луиса тревожат глухие удары, содрогающие дальний берег, и ему представляется дикий зверь, закованный в цепи: **«I hear something stamping,» said Louis. «A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps»** [16].

Детей подхватывает и увлекает за собой ритм утра, их чувства вбирают неповторимость впечатлений, зрительных, звуковых. Пережитое и увиденное героями поначалу представляется не более чем игрой, складывающейся в поэтические миниатюры. Природные зарисовки привлекают свежестью, неожиданностью сравнений («листья, словно наострившие ушки», «островки света, плывущие по траве», узор паутины, капли росы, зеленое колечко гусеницы). Важной оказывается и звуковая оркестровка пейзажных картин, наполненных шумом моря, птичьими голосами («Birds are singing up and down and in and out all round us») [16]. Любопытно, что предметные реалии, выхваченные детским сознанием из потока впечатлений, создают эффект расширяющегося пространства, где ощущается глубина, подвижная перспектива, объем и широта взгляда.

Шесть голосов кажутся неразличимыми, словно перетекают друг в друга, фиксируя жизнь, кипящую вокруг: игру света и тени на траве, росу на жестких ворсинках стеблей. Взгляд ребенка открывает исполненную тайного смысла жизнь природных существ – птиц, прячущихся в листве, ползущую улитку, свернувшуюся кольцом гусеницу. Вскоре, однако, пестрые образы и картины впечатлений начнут склеиваться в рассказ – более очевидно проступает сюжетная линия, небольшие событийные этюды выстраиваются в цепь: радость летнего утра сменяется хлопотами школьной жизни с ее заданным ритмом, завтраком, уроками, прогулкой- игрой, мгновениями общения детей и взрослых, учителей, воспитателей, служанок. Сообщество друзей более не сливается в единый образ, а распадается на отдельные, несхожие персоналии: читатель уже отличает каждого героя, запоминает его эмоциональную тональность, темперамент, привыкает к его возможным поступкам, откликами на вызовы реальности.

Тональность вступительных эмоциональных аккордов света, сопровождает увлекательное узнавание детьми природного мира, что вызывает у них вихрь чувств, душевных переживаний, но исподволь волны повседневности увлекают их, и они замечают дом, детали постройки, быта (белые шторы на окнах, позолоченные солнцем трещины стен, дым, поднимающийся над крышей, скатерть, бегущая по столу) и реалии времени (портрет королевы Александры, циферблат часов, спотыкающиеся стрелки).

Читателю уже не составит труда увидеть смену настроений каждого из героев (от печали, радости, тоски, безудержного веселья, жажды общения и, напротив, одержимости одиночеством), а по мимолетным наблюдениям и репликам детей легко понять, что они находятся в небольшой частной школе, их время распределено между прогулками, занятиями и ритуалами общения с взрослыми. Читатель, который оказывается и зрителем, и слушателем, исподволь включается в процесс

развертывания текста, он не только учится различать героев, их голоса, но и постепенно узнает их характер. Психоэмоциональное состояние Сьюзан, Джинни, Бернарда, Невилла, Рода и Луиса органично вплетается в канву выстраиваемого сюжета, раскрываются жизненные темы героев.

По мере того, как день прибавляется, сменяют друг друга минуты и часы, заметным становится и мир взрослых, среда, окружающая детей, учителя, миссис Констабл, мисс Хадсон, мисс Карри, служанка Бидди, леди из большого дома неподалеку от школы, садовники. «Я» героев, лишь намеченные в начале романа, все более индивидуализируются, обретают неповторимость черт и чувств, но это детские сознания, неповторимые, особенные, слитые с потоком времени, пока еще не отторгаемые реальностью. События, происходящие вовне, объединяют персонажей. Ход времени передан органично, это последовательность эпизодов, которые хотя и разъединены, тем не менее, укладываются в хроникальную линейность дня.

Течение школьной жизни измеряется ударами колокола (утренняя прогулка, завтрак, уроки, обед, послеобеденный отдых), пространство обитания персонажей размечено, имеет границы, оно постоянно расширяется: дом, увиденный изнутри, осваивается извне во время прогулок во дворе школы, игр в саду. Соседний лес, скрывающий большой особняк, куда убегают Сьюзан и Бернард подсматривать «чужую» жизнь, церковь, посещаемая учениками, оказываются пока еще пределами этого гармоничного мира детей. В первом эпизоде романа преобладает визуально-звуковое восприятие реальности – сознание ребенка впитывает в себя впечатления целостно как нескончаемый поток зрительных образов и волнующих деталей («a crimson tassel twisted with gold threads», «islands of light are swimming on the grass», «the great brute on the beach», «a great beast's foot is chained») [16]. Многие запомнившиеся картины детства укоренятся в памяти, станут сквозной гранью мироощущения персонажей, войдут в символический узор идентичности.

Еще раз напомним, что драматические эпизоды «Волн» оформлены как внутренние монологи героев, из которых становится понятно, какими сложными отношениями и чувствами они соединены друг с другом, испытывая к друзьям детских лет привязанность, симпатию, но порою и отчужденность (Рода, Луис). Дети дружат между собою [16], иногда более близко общаются [16], часто соперничают, ревниво относятся к неожиданно образовавшимся приятельским союзам. Однако их объединяет общность интересов, восхищение перед неизвестным и прекрасным миром: «Look at the spider's web on the corner of the balcony' ... 'It has beads of water on it, drops of white light'; "Look at the table-cloth..."; "Listen! That is the flop of a giant toad in the undergrowth" [16]. Любопытно, что речевое сознание героев, будучи автономным, конструирует общую, универсальную картину мира, отражая ритм природных процессов (кружение солнца, волн, бесконечную пляску ветра, летящего к берегу) [12, p. vii].

«Волны» – непривычный роман, его декорации и фон будут лишь обозначены автором, однако атмосфера свежести и чистоты июньского утра, веселых происшествий, отнюдь не детских переживаний, а также рисунок характеров персонажей будут намечены. Сквозным образом-символом в тексте становится шум моря, движение волн («the murmur of the waves in the air»), которые причудливо уподобят сюжетный строй романа орнаменту меандра. «Голосовые партии» героев «Волн» следуют в определенной последовательности, порою она будет нарушаться, кто-то из персонажей дистанцируется и замолчит, но в целом порядок звучания монологов как прием организации эпизода останется неизменен (Бернард – Сьюзан – Рода – Невилл – Джинни – Луис).

Начальный эпизод «Волн» распадается на автономные сцены, в которых невозможно отсоединить внешний событийный импульс от его отражения в динамике душевного отклика, переливов чувств персонажа. В романе фактуальный сю-

жет не отделим от внутреннего. Детей увлекает природная и социальная стихии, они откликаются на зарождение дня, восход солнца, впитывают в себя переливы цвета, краски листвы, богатство оперения птиц, – неутомимое движение жизни захватывает их воображение. Следующий фабульный виток осваивает пространство, в котором обитают Джинни, Бернард, Луис, Рода, Сьюзан и Невилл, переносит читателя во внутренние пределы дома, где память склеивает в бегущую ленту сознания отдельные детали и картины: отворяется кухонная дверь, капает вода из крана, пузырьки зарождаются на дне кастрюли, серебряной цепью поднимаются под самую крышку, Бидди соскребают рыбы чешуйки на доску щербатым ножом... [16]. По звуку гонга дети убегают к завтраку. Луис остается в саду один, уходит в себя, его уносят волны фантазии, он ощущает себя живым стеблем, проникает в самую глубину мира сквозь мокрую землю из серебра и свинца. Он сливается с природой, слышит дрожание почвы, тяжесть земли, с зелеными листьями трепещет на ветру [1, с. 10]. Затем Луис вспомнит, что он – “...a boy in a grey flannels with a belt fastened by a brass snake up here” [16]. В нем чудесно оживает прошлое, из него «выныривают» пейзажи нильской пустыни, где раскачиваются верблюды и женщины медленно бредут с красными кувшинами. Здесь, в саду, его и находит Джинни.

Нечаянно подсмотренный поцелуй Джинни и Луиса становится следующим витком действия, Сьюзан, терзаясь ревностью, убегает в лес, за ней следует ее утешитель, Бернард, оставляя в одиночестве обиженного Невилла. Рода молча наблюдает за происходящим. Детские поступки оказываются следствием недетских эмоций, которым они в той или иной мере подвержены. Поведение героев во многом задано их характерами, даже в игре раскрывается индивидуальность каждого: для неуверенного в себе Луиса важно желание раствориться в окружающем мире, не чувствовать свою инаковость, тогда как Джинни, легкая, беспечная, радующаяся каждому мгновению, напротив, всегда стремительна и подвижна. Сьюзан наблюдательна, склонна к созерцанию, сильным чувствам. Бернард – выдумщик, рассказчик, всегда придумывает истории. Невилл – хрупкий, болезненный, обидчивый, сосредоточенный и пунктуальный. Рода – одинока, удалена от всех, ни на кого из детей не похожа, почти «бестелесное существо», она остро страдает от одиночества и страшится его: «Neville has gone and Susan has gone; <...> I have a short space of freedom.<...> I have picked all the fallen petals and made them swim.<...> One sails alone. That is my ship” [16].

Время дневных занятий собирает всех героев в классной комнате, дети подчиняются заведенному порядку, приходит опыт знакомства с учебными предметами, испытания себя. Невилл и Бернард органично впитывают в себя знания, Рода и Луис страшатся ошибок, непонимания, Сьюзан и Джинни откровенно скучают, продолжают фантазировать, играть на уроке, преобразая слова и цифры в замысловатые образы: «Those are yellow words, those are fiery words,» said Jinny. «I should like a fiery dress, a yellow dress, a fulvous dress to wear in the evening” [16]. Герои вновь попадут в сад, услышат еще одну историю, придуманную Бернардом, Сьюзан расскажет, как случайно подсмотрела поцелуй юных слуг Флори и Эдварда, Невилл грустит, защищает свое одиночество. Все завершает вечер, купание перед сном, наступившая ночь залечит раны, принесет покой и отдых.

Читатель узнает героев по голосу, интонации, спектру чувств, которые свойственны каждому. Все это складывается в психологическую неповторимость образа, и она сохраняется в дальнейшем, когда персонажи становятся старше и вступают в зрелую полосу жизни. Так, внутренний мир **Луиса** нестабилен, он мечется между противоречивыми чувствами, крайне впечатлителен, обидчив, недоверчив, что затрудняет общение с друзьями. Он часто ощущает одиноче-

ство, желание стать невидимым, скрыться от посторонних взглядов («let me be unseen»), что позже перерастает в не покидающее Луиса болезненно-напряженное предчувствие беды. Луис страдает от многих комплексов, недоволен собой, его беспокоит мещанское происхождение, низкое социальное положение, австралийский акцент, он пытается избавиться от страха быть униженным. Луис самолюбив, амбициозен, стремится занять важный государственный пост, посвящает свою жизнь «исцелению мира» («I heal the fractures»). Исследователи полагают, что Леонард Вулф и Томас Стернз Элиот могли стать для автора прообразами героя. Элиоту, как и персонажу Вулф, были свойственны замкнутость, закрытость, не изжил он и американскую манеру произношения. Быть может, название родного города Элиота, Сент-Льюис, подсказало Вулф и имя героя.

Сознание **Бернарда** красочно, в нем постоянно «плещутся» волны эмоций, впечатлений, здесь соседствуют образы, звуки реальности, память о детстве питает его воображение. Бернард ощущает себя «художником», «биографом», он постоянно сочиняет, придумывает истории («печальные, комические, трагические, о любви») [1, с. 88, 199, 228]. Бернард склонен к рефлексии, его волнует проблема многомерности человеческого «я». Вслушиваясь в ритм жизни, он видит себя в стороне, в роли наблюдателя происходящего («observer»), его намерением становится «изучать жизнь». Бернард остро чувствует время, представляет, что слышит «довременной хруст кустов и шаги древних животных» [1, с. 87]. Вспыхивающие и гаснущие в сознании Бернарда картины реальности складываются в целостный текст, возвращающий читателя к интерлюдиям, предвещающим романтические эпизоды, они соединены между собою мотивными аллюзиями, игрой ассоциаций. Бернард «складывает» истории, проговаривает фразы, связывает их, вплетая в них новые повествования. В Бернарде современники Вулф узнавали ее друга, блумсберийца Десмонда Маккарти.

Друг Луиса и Бернарда, **Невилл**, мягкий по характеру, не отличается особой силой, ищет в другом понимание, сочувствие и любовь. Впоследствии он все более замыкается в себе, становится мизантропом. Шекспировская метафора «жизнь – театр» обретает для Невилла особое значение: среди вихря впечатлений, воспоминаний, эмоций постоянно слышна мысль о непроницаемости человеческого «я», скрытого за масками. Вулф признавала, что придала Невиллу сходство со знаменитым Джайлсом Литтоном Стрейчи.

Героини «Волн», **Джинни**, **Сьюзан** и **Рода**, более эмоциональны, восприимчивы к звукам, запахам, зрительным и тактильным ощущениям. Девочки откликаются на разнообразие и богатство природного мира. Происходящие события становятся поводом для романтических фантазий. Чувство полноты жизни, безыскусность и естественность поведения присущи **Сьюзан**. Она ранима, сдержанна, ценит определенность, прямоту суждений и решений, чистоту отношений. В Сьюзан биографы Вулф узнают ее знаменитую сестру, художницу Ванессу Белл.

Если рядом с дочерью священника Сьюзан ощущают тепло, сердечность, то подвижная **Джинни**, быстрая, подобно вспыхивающим язычкам пламени, воплощает изменчивость, непостоянство, у нее легкая, стремительная походка. Она скользит по земле, танцуя, как бегущий солнечный луч. Не случайно, Джинни часто повторяет слова: «I dance. I ripple» [16]. Привлекательность, грациозность Джинни, изысканность манер дали повод критикам думать, что прообразом героини была Китти Макс, знакомая Вирджинии Вулф, облик, жесты, черты характера которой она отдала Клариссе Дэллоуэй.

Еще одна героиня «Волн» – **Рода** – впечатлительная, тонко чувствующая, страдающая от одиночества и тоски. Ее завораживает вода, она подолгу смотрит на нее. Осознавая свою неприкаянность, отчаянно ищет «альковы тишины» с тем,

чтобы спрятаться, укрыться от «грохота мира» [1, с. 123]. Рода проникательна, ей открывается натура других. В Бернарде она угадывает восприимчивого юношу, не способного обрести покой, мир в душе, в Джинни – влюбчивую искательницу приключений. Сьюзан представляется Роде спокойной, земной. Невилла она идеализирует, а в Луисе видит воплощение морали и порядка. Героиню пугают зеркала, страшат суждения других о ней.

Первый романный эпизод лишь знакомит читателя с героями «Волн». Постепенно их истории разрастаются, они покидают дом у моря, и впереди у каждого – собственная судьба.

Библіографічні посилання

1. Вулф В. Волны. Флаш / В. Вулф. – СПб.: Азбука-Классика, 2006. – 350 с.
2. Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе / Дж. Фрэнк. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 50 с.
3. Batchelor J. Virginia Woolf. The Major Novels / J. Batchelor. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 175 p.
4. Baldick Ch. The Oxford English Literary History. Volume 10: 1910 – 1940: The Modern Movement / Ch. Baldick. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – 496 p.
5. Briggs J. Reading Virginia Woolf / J. Briggs. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. – 236 p.
6. Briggs J. The Novels of the 1930s. / J. Briggs // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / [ed. by S. Roe and S. Sellers]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – P. 72–90.
7. Briggs J. Virginia Woolf. An Inner Life / J. Briggs. – N.Y.: Harcourt, Inc, 2005. – 528 p.
8. Dick S. Literary Realism in *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves* / S. Dick // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / [ed. by S. Roe and S. Sellers]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – P. 50–71.
9. Dobrinescu Anca M. Virginia Woolf's *The Waves* on the Making of Fiction and the Condition of the Writer / Anca M. Dobrinescu. – Access mode: www.uab.ro/reviste_recunoscute/.../33_a_dobrinescu.doc
10. Froula Ch. Virginia Woolf and the Bloomsbury Avante-garde: War, Civilization, Modernity / Ch. Froula. – Columbia: Columbia University Press, 2005. – 432 p.
11. Goldman J. The Cambridge Introduction to Virginia Woolf / J. Goldman. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – 157 p.
12. Parsons D. Introduction / D. Parsons // Woolf V. *The Waves*. – Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2000. – P. iv–xv.
13. *The Diary of Virginia Woolf*: in 5 vols. / [ed. by A. Olivier Bell and A. McNeillie]. – N. Y., L.: A Harvest Book, 1977–1985. – Vol. 3. – 385 p.
14. *The Diary of Virginia Woolf*: in 5 vols. [ed. by A. Olivier Bell and A. McNeillie]. – N. Y., L.: A Harvest Book, 1977–1985. – Vol. 4. – 402 p.
15. *Virginia Woolf: The Critical Heritage* / [ed. by R. Majumdar]. – L.: Routledge, 1999. – 484 p.
16. Woolf V. *The Waves*. [Електронний ресурс]. – Access mode: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91w/complete.html>
17. Young D. The Mythological Element in Virginia Woolf's *The Waves*: Bernard's Vision / D. Young // Iowa Journal of Literary Studies. – 1986. – № 7. – P. 94–104.

Поступила в редколлегию 19.09.2018 г.

С. П. Маценка

Львівський національний університет імені Івана Франка

ПАРОДІЙНА МАНЕРА ПИСЬМА У «ДОКТОРІ ФАУСТУСІ»
ТОМАСА МАННА

Порушується проблема схильності видатного німецького письменника, «іронічного німця» Томаса Манна до пародійної манери письма. Про пародію у творах письменника говорять не часто, тоді як в романі «Доктор Фаустус» пародія навіть стає однією із тем центральної розмови Леверкюна з чортом. Покликаючись на розуміння пародійної манери письма в дослідженні Інкен Штен, її функціональність у творі обґрунтовується як один із багатьох продуктивних підходів інтерпретації «Доктора Фаустуса». На прикладі оповідних дискурсів роману (доповіді Кречмара, розповідь Цайтблома про написання біографії) засвідчено розширення пародії до манери письма, результатом чого є поява метакоментарів в романі, які містять роздуми про процес виникнення самого роману, виявляється «маскарадність» реалізму, фігури, мотиви, зразки поведінки постають як пародійна гра. У пародійній манері письма розгортається мистецький характер роману. Стверджується, що пародійний спосіб письма слугує посередником поміж окремими дискурсами роману, проте робить це не системно. До певної міри розмова Томаса Манна про пародію як результат мистецтва, яке стало не можливим, перетворюється на пародію як результат реальності, яка стала не можливою.

Ключові слова: пародійна манера письма, мультиперспективність роману, оповідна структура, Томас Манн, «Доктор Фаустус».

Поднимается проблема склонности выдающегося немецкого писателя, «иронического немца» Томаса Манна к пародийной манере письма. О пародии в произведениях писателя говорится не часто, в то время как в романе «Доктор Фаустус» пародия является даже одной из тем центрального разговора Леверкюна с чёртом. Ссылаясь на понимание пародийной манеры письма в исследовании Инкен Штен, её функциональность обосновывается как один из многих продуктивных подходов интерпретации «Доктора Фаустуса». На примере повествовательных дискурсов романа (доклады Кречмара, рассказ Цайтблома о написании им биографии) засвидетельствовано расширение пародии до манеры письма, результатом чего является появление метакомментариев в романе, которые содержат размышления о процессе возникновения самого романа, выявляется «маскарадность» реализма, фигуры, мотивы, образцы поведения предстают как пародийная игра.

Ключевые слова: пародийная манера письма, мультиперспективность романа, повествовательная структура, Томас Манн, «Доктор Фаустус».

The article analyzes parody writing inclinations in the works of outstanding German writer, “the ironical German” Thomas Mann. Parody is rarely discussed with respect to the works of this writer, yet in *Doctor Faustus* it even becomes one of the topics in the central conversation between Leverkühn and the devil. Using understanding of parody writing from the research by Inken Steen, we substantiate its functions in the text as one of the many productive approaches to interpretation of *Doctor Faustus*. On the material of narrative discourses of the novel (reports of Kretschmar, story of Zeitblom about writing biography) we prove expansion of parody to a mode of writing which results in metacommentaries in the novel which contain musings about the process of novel creation, reveal “masquerade” character of realism, figures, motives, with behavioural samples appearing as parody game. In parody writing the artistic character of novel unravels itself. It is established that parody writing serves as intermediary between separate discourses of the novel but does it not in a systemic way. To a certain extent the conversation of Thomas Mann about parody as a result of art which became impossible turns into parody as a result of reality which became impossible.

Keywords: parody writing, multiperspectiveness of the novel, narrative structure, Thomas Mann, *Doctor Faustus*.

Один із найсерйозніших романів «іронічного німця» (Е. Геллер) Томаса Манна «Доктор Фаустус» («Doktor Faustus», 1947) рідко розглядають в пародійному модусі. У науковій літературі проте вже давно виявлена й окреслена схильність іронічного митця до пародіювання. Відомий дослідник його творчості Ганс Р. Вагет, покликаючись на ранні твори письменника, визначив проблему пародії в Томаса Манна як таку, що маркує історичну позицію такого мистецтва, в якому художнє наслідування природи чи великої віри не могло більше продовжувати існувати, поставши перед критичним оком вишколеного на Ніцше психолога, яке навчилося бачити кінцевий пункт розвитку у Вагнері. «Наслідування мистецтва – мистецька манера, така ж давня, як і саме мистецтво – якщо до нього вдаватися не з простого ігрового імпульсу чи історизму, забезпечувало вирішення цієї проблеми» [18, с. 50]. Німецький літературний критик Райнгард Баумгарт, автор книги «Іронічне й іронія у творах Томаса Манна», теж наголосив на тому, що у своїх пародіях Томас Манн не полемізує з оригіналом, а натомість поводить себе так, як і належить у справжній іронічній двозначності, зберігаючи його і скасовуючи водночас [6, с. 66]. Важливою є також думка дослідника про те, що іронія не є суттєво абсолютним самовираженням творця, вона слугує формальному викладу його творів, а тим самим і самовизначенню їхньої проблематики. Зважаючи на те, що Томас Манн зарекомендував себе як майстер монтажу і мистецтва «вищого переписування», що в одному з листів до Т. В. Адорно він пояснює як «вікову схильність бачити життя як культурний продукт і в образі містичних кліше, яким при закостенілій гідності надаєш перевагу перед <самостійною> вигадкою» [5, с. 19], постає питання про те, якою мірою і в який спосіб пародія конститує мультиперспективність роману «Доктор Фаустус».

Органічно властивий твору Томаса Манна процесуальний характер, як відомо, спрямований до багатозначності, що забезпечує різні шляхи його прочитання. Це співзвучно із тою тенденцією, яку Умберто Еко описує у «Відкритому творі»: «щоб будь-який твір ніколи не співпадав з остаточним його визначенням; будь-яке виконання пояснює його, але не вичерпує, будь-яке виконання здійснює цей твір, але всі вони доповнюють один одного, врешті, будь-яке виконання представляє його нам задовільним чином як закінчене, але водночас і як незавершене, бо не дає нам усіх інших можливих розв'язок» [4, с. 51–52]. Одним із методів аналізу «Доктора Фауста», на якому акцентує увагу новітня літературознавча думка, стала тому функціональність пародійного способу письма, яка дозволяє продуктивно окреслити динамічну структуру роману, що зокрема засвідчує дослідження Інкен Штен [15]. Дослідниця виходить із того, що знання про відносність цінностей всередині неназдоганного мережевого структурування й їхнього провізорного збереження в художньому творі, встановлює щодо мистецтва нові масштаби і звільняє його від того, щоб воно було «совістю людства» чи «місцем правди». Потенційність мистецтва значно більше висвітлює хаос реальності. Тож «пародійна манера письма є властивим самому твору модусом організації, його способом бачити світ», – стверджує літературознавиця [15, с. 57]. Важливо, що така манера письма не тільки викриває негативність порядку. Її прихованим джерелом слугує хаос, що міститься в ньому. Своєю субверсивною силою вона виявляє провізорність цього порядку. Субверсивна потенційність «Доктора Фаустуса» розгортається всередині функціональних порядкових структур.

Для окреслення пародійного модусу організації «Доктора Фаустуса» суттєвим є розширення в літературній теорії поняття «пародія» від жанру до способу письма. Фрідріх Ніцше був першим, хто переосмислив пародію. З одного боку, філософ розглядав її як парадигму епохи, яка існує лише імітаційно. Однак завдяки своїй подвійній природі пародія переборює просте наслідування. У пародійному ставленні до світу Фрідріх Ніцше побачив можливість порятунку із заляклатості, продуктивне перетворення лише завченого: «Можливо, що ми саме тут вияви-

мо царство нашого досвіду, те царство, в якому і ми можемо бути оригінальними, зокрема як пародисти світової історії і Гансвурсти Бога, – можливо, що навіть якщо все сьогоднішнє вже не має майбутнього, то саме наш сміх має майбутнє», – стверджується в праці «По той бік добра і зла» [13, с. 157]. Тож мислитель звільнив пародію від морального імпульсу й розширив її до світосприйняття. В ігровому поводженні із застиглими формами сучасна людина рятує себе від власного виживання. Хоч пародійна поведінка спрямовується на викриття, та потенційно у трансцендуванні вона ще може домогтися оригінальності. Ця нова оцінка пародії оголює позірно оригінальні літературні твори як відбиток закріпленого в собі епігонства. Наслідком цього на початку модернізму стала переоцінка літератури. В іронічно-глузливих роздумах література тримала дзеркало сама перед собою. Саме така ситуація слугує теоретичним тлом, на якому розгортається конфлікт модерністського митця Леверкюна між епігонством та елітарністю. Михайло Бахтін теж вказує на амбівалентний характер пародії, в деструктивності якої водночас виявляється мова, яку пародіюють. Її внутрішня логіка й автентичність тим самим осучаснюються, щоб в діалогічному русі окреслити субтекст щодо неї самої. Тому в пародії як в одній із складних форм організації різномовлення виражається, для мислителя, «специфічне відчуття мови та слова», «оркестрування» теми різними мовами [1, с. 88]. Твори Томаса Манна Михайло Бахтін відносить до «реалістичного гротеску», пов'язаного з традиціями гротескного реалізму і народної культури, який іноді відображає і безпосередній вплив карнавальних культур [2, с. 54]. Сучасна літературна теорія розрізняє тому пародію як жанр, що розуміють як майже ідентичну передачу форми оригіналу, але із зміненним змістом, як переважно комічну чи щонайменше критичну його трансформацію. «Пародія як спосіб письма, як загально застосовний процес, придатна натомість також для комплекснішого використання пародійованого матеріалу, вже хоча б завдяки можливим комбінаціям з іншими способами письма. На іншому боці шкали перебуває контрафактура, яка використовує оригінал, не обов'язково покликаючись на нього» [8, с. 213]. У праці «Пародія і літературні зміни» автор Андреас Гьофеле специфікує пародійну манеру письма як «самореференційну»: «У дзеркалі пародії виявляється виснаженість традиційних зразків. Мистецтво дзеркала однак, пародійна рефлексія стають можливістю нової оригінальності: не як наївного творення, а як трансформації» [10, с. 296]. Отже, пародія відзначається характером відсилання, вона не скерована на певну мету, натомість – на сам процес покликання. Пародія в цьому сенсі є завжди «work-in-progress», пародійним віддзеркаленням власної розробки. «Пародійний спосіб письма не тільки полемізує з оригіналом. Він осмислює водночас процес виникнення художнього твору. Послідовний розвиток цієї думки означає, що художній твір передбачає свою власну пародію. Як метакоментар вона вже завжди наявна», – вважає Інкен Штен [15, с. 43]. Так пародія стає засобом рефлексії. У пародійному жесті все ще пізнається певна норма, пов'язана із знанням щодо її обов'язковості. І все ж, її смислороджувальна функція деконструється в мережі зв'язків літературного ігрового простору. Врешті не залишається жодного місця, виходячи з якого можна було б оцінювати. І сам автор зникає за різноманітністю пародійних маскарадів. Пародійна манера письма як самореференційний метакоментар більше не націлюється на критику чи комічне. Куди суттєвіше вона демонструє потенційність мистецтва в модернізмі взагалі, розмірковуючи про умови його виникнення і граючи з ними. Тож питання про смисл мистецтва може поставати, проте завжди під знаком «так ніби». Особлива естетична привабливість при цьому полягає у відсутності аргументації, що звільняє мистецтво від будь-якої виправданості. В ігровому обходженні з власними засобами воно виступає як криве дзеркало дійсності, яку більше не можна засвідчити. Симптоматичним для пародійної манери письма є також те, що вона не допускає

ніякого виходу за межі власного жесту. Її серйозність має спрямовуватися передусім на її власний процес.

Для розуміння «Доктора Фаустуса» важливими є також новітні літературознавчі напрацювання, виходячи з яких творить постає як надзвичайний метамовний роман, який як текст генерує значення, фігуруючи в цьому статусі як суб'єкт. У цьому творі не тільки інтра- й інтермедіальні зв'язки засновані на потенційності, а й породжений ними автоматичний процес і внутрішня співвіднесеність тексту, яка постійно практикується в ньому. Авторефлексивність німецький літературознавець Крістоф Боде окреслює як самоімітативний рух тексту: «Поетичний процес одностайно розуміють як виділення мовних елементів з їхнього звичного, нормально-мовного зв'язку за одночасного вельми складного вторинного структурування – літературний текст розглядається як структура чи модель, для якої нормально-мовні елементи слугують вихідним матеріалом, котрий проте, будучи по-іншому текстуалізованим, вказує за межі первинних референцій на інше значення, яке витікає тільки із структури» [7, с. 70]. Як тільки література, підсумовує Інкен Штен, намагається уникнути первинних значень, виникає багатозначність і тим самим також її специфічний естетичний характер, те характерне коливання поміж нормально-мовним, метамовним та естетичним смисловими рівнями [15, с. 29]. Тому багатозначність – це не стилістичний засіб, а ефект естетичної текстуалізації, матеріально-специфічний феномен. Символічне упорядкування мови виявляється в своїй неоднозначності, коли мова у творі демонструє здатність організовувати власну дійсність, яка радикально ставить під сумнів саме поняття дійсності.

У романі «Доктор Фаустус» зв'язок душі і світу, Я і дійсності налагоджується не в «неушкодженіму просторі установленій наперед гармонії», а в «лабіринтах установленій наперед абсурдності», тому, за Еріхом Геллером, єдино легітимним, саме ще не «очортілим» літературним вираженням цього стану справ слугує трагічна чи комічна пародія [9, с. 326–327]. На прикладі оповідних дискурсів можна найкраще продемонструвати пародійну манеру письма у творі.

Роман розгортає своє літературне алюзійне багатство в інтратекстуальній кореляції посилань на рівнях оповідного й естетичного дискурсів, які чітко не розмежовуються один від одного. Із пародійного співвідношення мовлення і спрямованого проти нього мовного потоку метакоментар черпає свою організаційну силу і промовляє проти того, хто власне організовує, – проти оповідача. І все ж, без біографа, без посередництва через слово композиції Леверкюна взагалі б не могли бути омовлені. Із цього взаємозв'язку залежності виникає своєрідна мозаїка самотематизації і самозаперечення оповідача, яка лише позірно повноцінно увиразнюється в його образі. Уже доповіді Венделя Кречмара чітко унаочнюють всеосяжне алюзійне багатство пародійного способу письма. Вони демонструють, яким чином дискурс естетичного включено в дискурси оповіді, як вони, коментуючи, супроводжують його, проте також субверсивно підривають. У такий спосіб виникає наративна потенційність, своєрідний субтекст, який розпочинається не лише в доповідях і розгортається не тільки в них, будучи частиною «безконечної регресії» [15, с. 69], яка, як сітка, обпинає весь роман. Це уможлиблюється завдяки тому, що доповіді представляються в романі не у традиційній есеїстичній формі, а в романній оповідній манері. Видимість традиційної оповіді, до якої тяжіє гуманіст Цайтблом як реципієнт і рупор консервативного гуманізму, зберігається. Через відмову від есеїзму, який підриває форму роману, виявляється, що вид подачі естетичних думок, які розвиває Кречмар, однаково сприяє і протидіє їх сприйняттю. Саме мовлення чи читання доповіді є частиною оповіді, яка набуває дзеркального характеру для руху невласного мовлення, головної ознаки пародійної манери письма в «Докторі Фаустусі». У дослідницькій літературі доповіді Кречмара розглядаються як вступ до справжньої тематики, тлумачення музичної

історії Леверкюна, як підготовка до основної історії. Тим самим вони стають чудовим прикладом пародійної манери письма. Так реалізується їхня метатекстуальність. «Вихід у зловісне Кречмар описує як процес, за допомогою якого вже на прикладі Бетховена сигналізується паралелізація життя і творчості, що пізніше виявиться в кантаті, а через неї – як доля музики і доля Леверкюна» [14, с. 224]. Розповідь про музико-теоретичні доповіді Кречмара розпочинається з опису їхніх невдач. У такому подвійному мовному русі постають наративні пусті місця. Від початку тематика доповідей теж окреслюється в негативному забарвленні, пафос доповідача пародійно переломлений, а вагомості тем заважає серйозність Кречмара, надто завзята і не відповідна для його порушеного мовлення. Вендель Кречмар – митець середнього типу, органіст, вчитель і композитор невеликих оркестрових п'єс. Крім цього він «написав оперу «Мармурова статуя», що йшла на багатьох сценах і всюди мала успіх» [3, с. 69]. Він був непоказним на вигляд і його перебування в Кайзерсашерні залишилося тільки епізодом. Незважаючи на свою мистецьку посередність, він «був би справжньою знахідкою для духовного культурного життя Кайзерсашерна, якби воно взагалі там існувало» [3, с. 70]. Цайтблом, пишучи про лекції Кречмара, суттєво перебільшує його роль в суспільному житті міста: «Зате цілковитою невдачею, принаймні зовні, виявились лекції, які він, нітрохи тим не переймаючись, цілий сезон читав у домі Товариства громадсько-корисної діяльності, пояснюючи їх грою на фортепіано і навіть схемами, накресленими на грифельній дошці. Причина тієї невдачі полягала, поперше, в тому, що наші громадяни нітрохи не цікавилися лекціями, по-друге, що теми він вибирав малопопулярні й навіть химерні, ніби з якоїсь примхи, а по-третє, в його зануванні, через яке лекція оберталася для слухачів у тривожне плавання між рифами, їх опановував то страх, то сміх, і їхня увага була звернена не на духовну поживу, яку він їм давав, а на боязке, напружене чекання наступної конвульсійної зупинки» [3, с. 70]. Ще до початку лекцій через описані обставини вони постають у негативному оповідному горизонті. Завдяки негативності, яка стосується не стану справ, а породжує позицію «і все ж», артикулюється суттєве. Негативність є тим самим частиною мовного руху як випереджувальне заперечення, незважаючи на яке, оповідь продовжується. Як зауважує Карлгайнци Штірле, «із залученням заперечення, тобто негативної даності одиниць, приналежних до загального художнього світу, долається одновимірність фікційної позиції, відкриваються перспективно співвідносні художні простори. Заперечення є засобом для відкриття наративних просторів поза межами позиції, перетворення одновимірного простору в багатовимірний» [16, с. 249]. Тобто вже сама теорія рецепції Кречмара відкриває новий вимір: «ідеться не про чиєсь зацікавлення, а про своє власне, тобто про те, щоб *викликати* зацікавлення, а цього можна досягти лише тоді, коли ти сам дуже зацікавишся чимось, говорячи про нього, ти мимоволі зацікавлюєш ним слухача, заражаєш його й у такий спосіб *створюєш* несподіване зацікавлення, якого досі не було, а це корисніше, ніж прислужувати тому, що вже існувало» [15, с. 71]. Цайтблом теж виправдовує свій біографічний проект особистою участю: він любив Леверкюна. Суб'єктивна стурбованість і доповідача, й оповідача, слугують гарантом того, що твір вдасться: чи йдеться про доповіді, чи про біографію. Вдатися означає «створити несподіване зацікавлення». Оскільки Кречмара слухало всього кілька слухачів, то його теорію не можна було випробувати на практиці. За таких рамкових умов відбувається рецепція композицій самого Леверкюна, що оповідач майстерно замовчує. Естетичні недоліки лекції має згладити індивідуальне захоплення Кречмара. На противагу до цього нероз'яснена естетика Леверкюна мала б знайти свою публіку. Та участь Цайтблома, який постійно забігає наперед, не залишає для цього жодних шансів. Його особиста гарантія впливає на презентацію музики в романі. Як пояснює Інкен Штен, доповіді вводять естетичний дискурс в роман у формі заперечення на п'яти

рівнях: 1. Місце, в якому відбуваються естетичні обговорення, позначене відсутністю інтересу; 2. Зміст доповідей надміру ексклюзивний, щоб бути зрозумілим широкій публіці; 3. Доповідач позбавлений основоположної умови – безпомилкової артикуляції; 4. Суб'єктивно мотивована естетика рецепції залишається а пріорі через пункти 1 і 2 недоведеною теорією; 5. Інструмент, за допомогою якого озвучується естетичний аналіз, є «поганеньким деренчливим піаніно» [15, с. 73]. Естетичний дискурс в романі розпочинається з мови про мистецтво, передуючи таким чином продукуванню творів Леверкюна. Так само відбувається і з власним теоретизуванням Леверкюна, розміщеним перед розмовою з чортом і його поступовим зануренням у божевілья. Тобто перед компонуванням відбувається розповідь про компонування, яке протікає в просторі заперечення і творить метакоментар роману. «Наче не довіряючи своєму власному процесу текстуалізації, роман полегшує знання своєї техніки. Так само, як Кречмар, який наче не довіряє переконливості своїх слів, текст губиться в затяжних роз'ясненнях» [15, с. 73]. Перша доповідь Кречмара присвячена тому, «чому Бетховен не написав третьої частини сонати для рояля опус 111» [3, с. 71]. Друга доповідь також провадиться у горизонті заперечення: Бетховену закидали, що він не вмів компонувати фуги. У третій доповіді музика і поготів відзначається своєю відсутністю: йдеться про «музику й око». Кречмар описує музику як найдуховніше з усіх мистецтв, бо «в ній, як ніде більше, форма і зміст поглинають одне одного, форма є змістом і навпаки. Правда, кажуть, що музика «звертається до слуху», але звертається вона до нього лише умовно, оскільки слух, як і решта наших чуттів, – опосередкований орган для сприйняття духовного. Може, найбільше бажання музики – щоб її взагалі не чули, навіть не бачили й не відчували, а, якби таке було здійсненне, сприймали і споглядали по той бік чуттів і по той бік розуму, у сфері чисто духовного» [3, с. 83]. Отже, всі доповіді Кречмара характеризуються відсутністю музики, негативністю теми. Замість теоретичних обґрунтувань подано драматичні розповіді і пластичні образи. Доповіді є суб'єктивними інтерпретаціями. Патетика Кречмара знаходить своє природне вираження тільки в запереченні. Тож естетичний дискурс виявляється маскою раціональності, під якою все ще здатне пробитися почуття. Вчитель Кречмар зовсім не талановитий промовець, його заникування робило слухання «тривожним плаванням між рифами» [3, с. 70]. Та в заникуванні йдеться не просто про заперечення вираження. Заникування – це маскаррад пафосу. Із співчуттям публіка дослухалася до лекції, підбадьорюючи лектора. Саме в ті моменти, коли він виглядає смішним, Кречмар сприймається як найбільш автентичний. Під маскою заникування виражається автентичне. «В цих композиція, сказав лектор, суб'єктивне й умовне вступають у повний зв'язок, зв'язок, зумовлений смертю. На цьому слові Кречмар затнувся. Застрявши на початковому звукові, він засичав, наче труба, коли з неї виходить пара, підборіддя й шия в нього напружились і затремтіли, допомагаючи язикові, аж поки знайшли заспокоєння в другому звукові, який підказав слухачам, що то за слово. Та коли його вже розпізнали, лектор, видно, не хотів, щоб те слово відібрали в нього, весело й послужливо, як не раз бувало, крикнувши його з зали» [3, с. 74]. У фігурі Кречмара не втілюється певний вид пародійного висміювання. Заникування значно більше є засобом для поєднання високого і низького – мова про смерть в карнавальному покриві своєї невимовності. Тож доповіді Кречмара, а ще більше спосіб його доповідання, мають в романі «Доктор Фаустус» віддзеркалювальну функцію. Це стосується, з одного боку, естетичного дискурсу про можливості мистецтва перед загрозою кризи модерну, а з іншого, – оповідного дискурсу. Стрибкоподібний спосіб доповідання Кречмара, його емоційно переважане аргументування, недостатня доведеність його тверджень, а особливо негативний горизонт, який постає навколо його доповідей, парадигматичні для оповідного дискурсу, тобто для недостовірності мови в романі. Особливо своєрідний стиль навчання Кречмара симптоматичний для опо-

відної манери роману. Комбінаторику покликань в романі якнайкраще виражає наступний пасаж твору: «Кречмар відбігав від своєї теми й зачіпав інші, перескакував із п'ятого на десяте, тому що пам'ятав силу-силенну музичних творів і, граючи один, згадував інший, а особливо тому, що палко любив порівнювати, відкривати спорідненість, простежувати впливи, виявляти заплутані зв'язки в культурі» [3, с. 97]. Цитата описує саме ту стрибкоподібність, зупинки для коментування, ігрову радість в обходженні з матеріалом культури, характерні для самого роману, акцентування на зв'язках, які є наслідком культурно-історичного розвитку чи індивідуальних асоціацій. За Інкен Штен, опис стилю навчання Кречмара творить своєрідний субтекст, який слід прочитувати як метакоментар до оповідного дискурсу. Це тим важливіше, що в дослідницькій літературі часто намагаються знайти відповідність між теорією суворого стилю Леверкюна й організацією оповідного матеріалу. Тоді як даремно шукати правила у комбінаториці Кречмара [15, с. 83]. Тому доповіді Кречмара мають підготовчий і випереджувальний характер, який кореспондує з рефлексивним читанням. Вони відкривають дискурс читання, який позначений передусім самозапереченням, при одночасному збереженні видимості реалістичної оповідної манери. В них відображається збереження в культурній традиції, самозадоволене розкриття й обходження в ній і з нею.

Негативний горизонт Кречмарових лекцій до певної міри зумовлений оповідачем Цайтбломом, який є першим медіумом для передачі тексту. Цайтблом – перший реципієнт і тим самим посередник подій. Однак завдяки пародійній манері письма субверсивно розхитується його поверхнево окреслена функція як біографа. На текстовій поверхні відбивається реалізм, який тому закономірно називають «маскарадним» (Б. Крістіансен). Реальний світ постачає зразки та матеріал. Своє поетичне завдання Томас Манн вбачав все ж не у міметичному відображенні, як стверджує Б. Крістіансен, а значно більше в «суб'єктивному поглибленні образу дійсності. Така дійсність слугує надалі ще тільки «маскою», так що «будь-яка об'єктивність, будь-яке засвоєння і розповсюдження стосуються виключно маньєристичного, маски, жесту, зовнішнього» [11, с. 19]. Цайтблом як оповідач ручається за систему цінностей, яка не легітимована нічим іншим, що знаходиться поза ним. Він постійно покликається на свої гуманістичні переконання, завіряючи у такий спосіб своє завдання. Він постійно бідкається, «а чи не заносить мене за межі визначеної мені відповідно до моїх здібностей сфери, чи я сам не перевищую «гріховним» чином своїх природних здібностей?» [3, с. 24]. Хоч Цайтблом часто сам себе вважає митцем, він легітимує своє біографічне писання, покликаючись на глибоку дружбу, яка пов'язує його з Леверкюном. «А останнім моїм виправданням, найвагомішим якщо не перед людьми, то перед Богом, завжди було і є те, що я любив його: нажахано і ніжно, співчутливо і самовіддано, безоглядно й захоплено, не дуже дбаючи про те, чи він хоч трохи відповідає на моє почуття» [3, с. 26]. Цей постулат іронічно ставить під сумнів позицію Цайтблома як справжнього автора. Бюргерський гуманізм більше перешкоджає йому, аніж робить його здатним до писання. Він докладає зусиль, щоб бути об'єктивним, а тим самим він все частіше заплутується в оцінках, які стверджує необґрунтовано і тому змушений виправдовуватися, при цьому все сильніше зациклюючись на перебільшеннях і недооцінках. Його нестримна потреба виправдовуватися символізує, наскільки він непридатний для свого завдання. Водночас постійні претензії до себе самого підтримують видимість реалізму. «Така рішучість, чи, якщо хочете, обмеженість моєї моральної постави, тільки збільшує мій сумнів, чи до снаги мені те завдання, до якого я взявся» [3, с. 24]. Вже на початку роману відповідальність за написане ставиться під сумнів. При чому це робиться у тоні примирення, до якого вдається сам Цайтблом, вагаючись, чи не вдатися йому до компромісу. Як відзначає Інкен Штен, ґрунтований на іронічному стилі «асоціативний реалізм» зва-

блює багатьох інтерпретаторів до ідентифікації Цайтблома з автором Томасом Манном, або до прагнення показати його таємну ідентичність із Леверкюном чи сприйняти його в його намірах дослівно. Тоді як увесь перший розділ описує не що інше, як дистанціювання оповідача від розказаного в результаті недостовірності його мовлення. Одне заперечення нанизується на інше: Цайтблом не хоче ставити свою особу в центр біографії, не існує «найменшої можливості, що рукопис побачить світ». Читач може засумніватися, чи можна довіряти оповідачеві, чи обмеженість його натури дозволить йому описати демонічне. Нарешті Цайтблом кілька разів зупиняється, щоб коментуючи перебити самого себе: «Я перчитую ці рядки й сам помічаю в них якийсь неспокій і тривогу, таку характерну для мого душевного стану тепер» [3, с. 23]. Його імпульсивне асоціювання змушує його перестрибувати з однієї теми на іншу. Це абсолютно суперечить його прагненню «гармонії і розважливості». «Тут я уриваю розповідь із сорому, що втратив самовладання й зробив мистецьку похибку» [3, с. 25]. Водночас Цайтблом вибудовує опозицію поміж митцем і його приятелем-біографом. У своїх коментарях він показує, що знав про своє завдання краще, аніж міг виконати його, виходячи із своїх обмежених здібностей. Позиція Цайтблома як біографа і гуманіста, як представника діючої системи цінностей від початку зображується як відносна. І для цього навіть не потрібні мистецько-теоретичні міркування Леверкюна, які протиставляються його переконанням. Уже метамовне супротивне мовлення деструктує цілісність його особи. «У свідомості, благальному відчаї з приводу наростаючого лиха, з яким Цайтблом покликається на гуманізм і який теж приховує в собі пародійне начало, міститься знання про неспроможність бюргерського «освіченого прошарку», що виразно виражається також у песимістичній ізоляції самого біографа», – зауважує Ульріх Томет [17, с. 147]. Як біографу Цайтблomu дуже залежить на тому, щоб переконати в своїй достовірності. Дивним чином він послуговується для цього запереченням. Він постійно виражає свої сумніви, звертається до документів, бо не довіряє своїй пам'яті, або він надміру коректно ставиться до деталей. Біограф послуговується певними прийомами, щоб справляти враження надійного оповідача. Йому дійсно вдається досягти ефекту вірогідної й обґрунтованої історії, хоча б в межах конкретної біографії, якщо навіть у тотальній правдивості вона має відносний характер. «Удаваний реалізм опускається до етикетки» [15, с. 91]. Посилена «опосередкованість оповіді» дослідники виділяють як «обов'язкову своєрідність» пізніх творів Томаса Манна. Важливим за цього є не те, що оповідач не доріс до свого сюжету, а значно більше те, що він як біограф розсіюється вже в своєму мовленні. Тож Цайтблом слугує тільки медіумом тлумачення. «Художнє місцеперебування Цайтблома і його спосіб оповіді наполегливо ставляться під сумнів. Не в останню чергу це відбувається саме завдяки предмету оповіді. Музика Леверкюна означає також критику оповіді Цайтблома», – відзначає Гунтер Райс [14, с. 140]. Уже в доповідях Кречмара з'ясовується, що іманентна твору внутрішня відносність, якої мало б вистачати для його легітимності, не достатня для його організації. Художній твір у «Докторі Фустусі» живе посередництвом і має бути інтерпретований у цьому процесі. Спочатку посередницька функція Цайтблома уможливорює посилену рефлексію оповіді на саму себе. Цайтблом як оповідач послуговується застарілими естетичними нормами, наперед програмуючи конфлікт в романі. Сюди ж належить загравання Цайтблома із жанром роману. Бо саме романістом він себе не вважає. Він – самий звичайний біограф. Це дозволяє йому порушувати правила мистецтва: «Це не роман, пишучи який, автор відкриває читачеві серця своїх персонажів не безпосередньо, а через сценічне зображення їх. Мені ж як біографові належить називати речі своїми іменами і просто констатувати факти психологічного стану, що мали вплив на життєвий шлях того, про кого я розповідаю» [3, с. 328]. Його дистанція до завдання романіста чітко виражається на прикладі фігури пані Тольни: «Я маю

намір ввести в свою розповідь дійову особу, яку романіст ніколи не зважився б запропонувати читачам, бо невидимість перебуває в явному протиріччі з законами мистецтва, а отже, й романної оповіді» [3, с. 427]. Тим самим фігура Цайтблома виконує функцію текстуальної авторефлексивності. Тож оповідач переконливо прочитується як функція пародійної манери письма. За реалістичною маскою приховується функція посередництва. «Оповідача як біографа просто немає, – висновує Інкен Штен, – він відривається від читача і занурюється в чарівність зв'язків пародійного способу письма» [15, с. 95]. Під маскою біографа роздуми Цайтблома підбираються до різних тематичних рівнів роману. Він вказує на характер конструкції і на себе як на конструювальника, котрий вибирає, асоціює й інтерпретує. Так увага зосереджується на самому процесі оповіді і підточує її ясність. Ман'єристична манера оповіді Цайтблома, його захоплення деталями й зупинки на них підривають тенденцію роману до тотальної організації. Мистецтво є справжнім і дійсним, автентичне вираження більше не можливе. Це теза Леверкюна, супроти якої він намагається утвердитися, що йому вдається однак тільки під маскою божевільного. Під враженням заключної промови Леверкюна Цайтблом заявляє: «Ніколи ще я так гостро не усвідомлював переваги музики, що нічого не каже і каже все, перед однозначністю слова, ба навіть захисну необов'язковість мистецтва порівняно з оголеною матеріальністю відвертого визнання» [3, с. 541]. Цю необов'язковість мистецтва Цайтблом своїми коментарями провокує до певної міри вже сам. Привітні висловлювання і пояснення Цайтблома творять постійний самокоментар, який як метакоментар ущільнюється до мережі невинних покликань на процес конструювання. У такий спосіб він стає супротивним мовленням щодо суб'єктивного збентеження, за яке Цайтблом ручається своєю гуманістичною прямою. Гуманіст, захищений ще своєю освітньою традицією, виживає в оповіді. Деконструкція оповіді підривним супротивним мовленням не перериває оповідного потоку.

Біограф, який зациклюється на виконання свого завдання, пародіює сам себе і тим самим дискредитує жанр біографії. Так само естетичні розмисли Леверкюна творять метакоментар, з одного боку, до його власних композицій, а з іншого, – до процесу конструювання роману. У пародійному способі письма, пояснює Інкен Штен, успадковане консервується і водночас скасовується як реліктове. У такий спосіб виникає пародійна ситуація [15, с. 43]. Минуле, втративши свою суть, ще раз представляється у повній безпосередності. У пародії конститується дійсність, значущість якої ставиться під сумнів відразу на багатьох рівнях, на користь неспівставного, реальності, яку можна досягнути тільки як багатозначну.

Пародійний спосіб письма слугує посередником поміж окремими дискурсами роману, проте робить це не системно. До певної міри розмова Томаса Манна про пародію як результат мистецтва, яке стало не можливим, перетворюється на пародію як результат реальності, яка стала не можливою. Не мистецтво виявляється неспроможним перед невідображувальністю реальності, натомість воно стає складовою її непроглядної комплексності й як дзеркало цієї глобальної непроглядності вже саме демонструє перспективний спосіб прочитання. Тому його «правдивий зміст» не можна більше верифікувати, орієнтуючись на реальність, щонайбільше можна покликатися на його власні структури. Йдеться про органічно властивий тексту діалог, який постійно розвивається і не допускає жодного центру. Він пронизує різні значеннєві рівні й уплутує читача в «мережу взаємних самознищень» (Ганс Рудольф Вагет). Амбівалентність тексту є результатом інтертекстуальних зв'язків.

Пародійна манера письма демонструє, що роман передусім є дискурсом про сам роман. Оповідь описує взаємодію поміж самозапевненнями і самоусуненнями і сама стає темою в розмислах про оповідь. Роман імітує не реальність з її законами і порядками, він сам створює свої порядки, вказуючи на цей процес творення

ня. Зображене і проблеми його зображення переходять одні в одних. Письменник тематизує проблему перетворення дійсності в мистецтво і наголошує на художньому характері літературного твору. Оскільки оповідна фігура від початку грає із способом своєї появи і розчиняється в оповіді, Томас Манн створює фікціональність другого ступеня, яка більше не відповідає зображеному світові, натомість – виключно рівню зображального медіума. Усамостійнена мова, збережена в багатьох метакоментарях, викриває мовлення, яке концентрується саме на собі, як провізорне. Оповідач як ідея послідовно заперечує будь-яку позицію, яку вважають стабільною. Цайтблом – не всезнаючий оповідач, він не розпоряджається матеріалом. Обмеження Цайтблома конститутивні для «маскарадного реалізму» роману й слугують передумовою для дестабілізуючого багатства покликань, яким воно розгортається у пародійному способі письма. Спочатку Цайтблом конституює поверхневий смисл, щоб відразу його підірвати. Йому бракує дистанції, яку вибудовує щойно пародійна манера письма. Гуманіст є одним із численних маскарадів роману, які виявляються в пародійній манері письма. Тому тільки з певної перспективи Цайтблома можна сприймати як біографа, а роман як біографію. Більшою мірою обидва аспекти є конститутивними моментами роману і тим самим частиною його композиції, яка, глибоко сягаючи освітньої традиції, постачає зв'язки, уможлиблює спалахування ідей чи демонструє констеляції, які сама вона більше не гарантує. Позірно однозначне змістів розчиняється у багатозначному. Конвенціональність форм і норм теоретично викривається, проте естетично вона продовжує перебувати в розпорядженні, хоч смислова будова далі не можлива. Конвенція обертається проти самої себе. У метатекстуальній кореляції покликань Цайтблом видається нерозпізнаною пародією самого себе.

У пародійній манері письма розгортається мистецький характер роману. Щоб повернути рецепцію у відповідне річище, Томас Манн написав есе «Історія «Доктора Фаустуса». Роман одного роману». Замаскувавшись під продовження роману, письменник використав мовлення Цайтблома, теж виступивши в ролі першого реципієнта і критика. Томас Манн прагне запобігти, щоб глибоку серйозність «Доктора Фауста» не принесли в жертву чистій грі. «Проте його хвилювання було моїм хвилюванням, я пародіював власне захоплення, відчуючи, наскільки благодійною була ця гра, ця передача права писання іншому, ця побічність моєї відповідальності за усієї рішучої волі до безпосередньої участі, до впровадження дійсності й життєвої таємниці. Як необхідні були ілюзія та маска в зв'язку із серйозністю мого завдання, що я вперше чітко усвідомлював від самого початку» [12, с. 704]. Автор реінтерпретує роман, бо «роман моєї епохи» виливався у пародію пародії, наративні пусті місця якої увиразнювали мистецьку гру. І знову він згладжує позицію, з якої саме аргументував: «Бажати, щоб твір став всеосяжним, завчасу планувати його як всеосяжний – у цьому, думаю, не було нічого корисного ані для твору, ані для стану автора. Чим більше жартів, гримас біографа, тобто, глузування над самим собою, щоб не впасти в патетику – всього цього якомога більше!» [12, с. 705]. Щоб захиститися від того, щоб роман сприймали як чисту пародію різних текстів, покладених в його основу, Томас Манн диригує способом читання, говорить про «радикальну сповідь» і «таємницю ідентичності». Як Цайтблом виступає гарантом написаної ним біографії, так і Томас Манн гарантує серйозну відвертість свого роману. Тим самим він продовжує те, що практикує роман. За маскою реалізму пародійний спосіб письма напинає сітку з мовлення і супротивного мовного потоку, розвиває контрадикторну власну динаміку щодо позірної хронології і драматизму розповіді. Пародійна манера письма розгортається на двох рівнях текстового плетива роману: як метакоментар осмислюються умови виникнення художнього твору й виявляється маска реалізму, як пародійна гра зразки поведінки, мотиви і фігури роману постають у віддзеркаленні у вигляді складних ребусів. Метод конструювання роману, в якому виникають багаторівне-

ві інтертекстуальні зв'язки, віддзеркалюється в ньому самому як письменницький і композиційний процес Цайтблома і Леверкюна. Так роман повертається проти констатованих апорій сучасного мистецтва.

Бібліографічні посилання

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва : Худ. лит., 1975. – 504 с.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Худ. лит., 1990. – 543 с.
3. *Манн Т.* Доктор Фаустус / Томас Манн ; [переклад з нім. Є. О. Поповича]. – Харків : Фоліо, 2011. – 575 с.
4. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Умберто Эко ; [перевод с итал. А. Шурбелева]. – СПб: Академический проект, 2004. – 384 с.
5. *Adorno Th. W., Mann Th.* Briefwechsel 1943–1955 / Theodor W. Adorno, Thomas Mann : [Hrsg. von Ch. Göttdede, Th. Sprecher]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2002. – 179 S.
6. *Baumgart R.* Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns – Literatur und Kunst / Reinhart Baumgart. – München : Carl Hanser Verlag, 1974. – 230 S.
7. *Bode Ch.* Ästhetik der Ambiguität: Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne / Christoph Bode. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1988. – 424 S. – (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 4).
8. *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 2. Methoden und Theorien ;* [Hrsg. von Thomas Anz]. – Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2007. – 497 S.
9. *Heller E.* Thomas Mann. Der ironische Deutsche / Erich Heller. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1957. – 363 S.
10. *Höfele A.* Parodie und literarischer Wandel. Studien zur Funktion einer Schreibweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts / Andreas Höfele. – Heidelberg : C. Winter, 1986. – 245 S.
11. *Kristiansen B.* Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur / Børge Kristiansen // Thomas-Mann-Handbuch ; [Hrsg. von Helmut Koopmann]. – Stuttgart : Kröner, 2001. – S. 824–235.
12. *Mann Th.* Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus / Thomas Mann. – Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967. – 848 S.
13. *Nietzsche F.* Jenseits von Gut und Böse / Friedrich Nietzsche // Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. – Bd. 5. – München : Dt. Taschenbuch-verlag, 1999. – S. 9–245.
14. *Reiss G.* „Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns / Gunter Reiss. – München : Fink, 1970. – 265 S.
15. *Steen I.* Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns „Doktor Faustus“ / Inken Steen. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2001. – 208 S.
16. *Stierle K.* Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten / Karlheinz Stierle // Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik ; [Hrsg. von Harald Weinrich]. – München : Fink. – Bd. 6, 1975. – S. 235–262.
17. *Thomet U.* Das Problem der Bildung im Werke Thomas Manns / Ulrich Thomet. – Frankfurt am Main : Lang, 1975. – 322 S.
18. *Vaget H. R.* „Von hoffnungsvoll anderer Art“. Thomas Manns Wälsungenblut im Lichte unserer Erfahrung / Hans R. Vaget // Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft ; [Hrsg. von M. Dürks und R. Wimmer]. – Frankfurt am Main : Klostermann, 2004. – S. 35–57.

Надійшла до редколегії 15.08.2018 р.

В. С. Тімофєєва

*Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара***«ЧАТТЕРТОН» ПІТЕРА АКРОЙДА: ВИТОКИ ЗАДУМУ**

Четвертий роман Пітера Акройда, вперше опублікований у 1987 році та названий «Чаттертон», продовжує лінію, вже відкриту та засновану його попередніми романами: «Великий вогонь Лондона» (1982), «Останній заповіт Оскара Уайльда» (1983) та особливо «Хоксмур» (1985). Всі вони ставлять питання читачам художньої літератури, а також читачам історичної прози щодо значення та обсягу правди та вигадки. Ці романи є зразками постмодерністської гри з минулим і сьогоденням, їх взаємопроникнення і взаємовпливу. Значення Томаса Чаттертона як героя роману є подвійним. З одного боку, він історична фігура, чий образ не забутий і сьогодні. З іншого боку, він є насамперед літературним діячем, і досить своєрідним.

Ключові слова: Пітер Акройд, роман, вигадка, Томас Чаттертон, історичний діяч, літературний діяч.

Четвертый роман Питера Акройда, впервые опубликованный в 1987 году и озаглавленный «Чаттертон», продолжает линию, уже открытую и основанную его предыдущими романами: «Великий Лондонский пожар» (1982), «Завещание Оскара Уайльда» (1983) и особенно «Хоксмур» (1985). Во всех них воплощены обращения к читателям художественной литературы, а также читателям исторической прозы о значении и сфере правды и вымысла. Эти романы являются образцами постмодернистской игры с прошлым и настоящим, их взаимопроникаемости и взаимовлияния. Значение Томаса Чаттертона как субъекта романного повествования у Акройда двойное. С одной стороны, он историческая фигура, чей образ не забыт и сегодня. С другой стороны, и что, думается, для Акройда важнее, творческая личность со своеобразным художественным миром и мышлением.

Ключевые слова: Питер Акройд, роман, вымысел, Томас Чаттертон, исторический деятель, литературный деятель.

Peter Ackroyd's celebrated fourth novel, first published in 1987 and entitled Chatterton, continues the line already opened and established by his previous novels *The Great Fire of London* (1982), *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) and especially *Hawksmoor* (1985). They all pose questions for readers of fiction as well as for readers of history concerning the meaning and the scope of these two terms of fake and fiction. They also deal with the issue of the recapture of the past from the present and the echoes of that past that pervade the present. The significance of Thomas Chatterton as the chosen subject of representation in Ackroyd's *Chatterton* is double. On the one hand, he is a historical figure whose traces have reached our time. On the other hand, he is, above all, a literary figure and quite a peculiar one.

Key words: Peter Ackroyd, novel, fiction, Thomas Chatterton, historical figure, literary figure.

Звернення до жанру літературної та «альтернативної» біографій у Пітера Акройда далеко не випадково, оскільки цей жанр має особливі переваги використанні принципу інтертекстуальності і реалізації основних положень постмодерністської естетики: відвертість тексту, його смислову децентрацію, розмивання кордонів, іронію, антидидактизм і гру. Його романи «Хоксмур», «Заповіт Оскара Уайльда», «Чаттертон» є своєрідним циклом творів, об'єднаних скрізною темою (художник та його творчість), місцем дії (Лондон) і персонажами, яких можна зарахувати до, так званих «кочівних», таких, що переміщуються з одного твору в інший, то як головного, то – другорядного учасника подій [3]. Завдяки об'єднанню автора і історично ідентичної особи, і існуючих літературних таємних змов, Акройд пише романи, які належать до категорії тих, що Лінда Хат-

чен характеризує як «historiographic metafiction». До так званої «Historiographic metafiction» дослідниця відносить «такі добре відомі і популярні романи, історії, що цілком володіють самосвідомістю і тією ж белетристикою, мають здатність маніпулювати текстами створюючи подібність людської конструкції» [1].

Письменник також створив біографії В. Шекспіра, Едгара По, зараз працює над серією біографій під загальною назвою «Короткі життєписи» (вже вийшли біографії Чосера, Тернера і Ньютона). Сучасний англійський автор не раз шокував пресу заявою, що до обіду він пише історичні романи, а після – біографії. Але все ж таки це може свідчити тільки про його працьовитість, результат якої – незліченні начерки нових сюжетів, що знов таки сколихнуть світ літератури. Крім того, Акройд вже почав серію науково-популярних книг для дітей «Подорожі в часі». У світ вийшли книги «Початок» (The Beginning), «Втеча із Землі» (Escape From Earth), «Давній Єгипет» (Kingdom of the Dead), «Міста крові», «Давня Греція», «Давній Рим». Деякі книги Акройда створені під час роботи над телевізійними серіалами. Так, трьохсерійний телевізійний фільм, зроблений BBC, з'явився на екранах одночасно з виходом у світ книги «Діккенс. Публічне життя і таємні пристрасті» (Dickens: Public Life and Private Passion, 2002), а телесеріал про Лондон, створений тією ж компанією, – одночасно з виходом книги «Ілюстрований Лондон» (Illustrated London, 2003) [3]. Біографія письменника перетворюється для П. Акройда на відправний пункт для написання постмодерністських історіографічних романів, які лише умовно пов'язані з жанром біографії. Серед інших робіт варто назвати «Вступ до Діккенса» (Introduction to Dickens, 1991) і збірку «Статті, огляди, есе, розповіді, лекції» (The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures, 2001), куди увійшли матеріали про театр, кіно і літературу, написані як для «The Spectator», так і для газети «Times», де Акройд з 1986 є головним книжковим оглядачем. Регулярно він виступає як оглядач і на радіо. Акройд – член Королівського літературної суспільки (1984), остання за часом з його винагород – Орден Британської імперії (2003).

У творчості Акройда в найбільш яскравій формі відбився процес розробки нових романних жанрів, що виникли на стику вигаданої реальності, якою є література, і філологічної рефлексії. До їх числа відносяться роман-пастіш, історіографічний роман, філологічний роман. Якщо жанрові канони перших двох вже позначені досить чітко, то межі філологічного роману до останнього часу залишалися розмитими, нечіткими. Порівняно недавно визначення «філологічний роман» стало переходити зі сфери стихійного вживання до використання як терміна літературознавства, що позначає деякий комплекс жанрових ознак [2].

«Чаттертон» (1987) – це четвертий роман Акройда, який критики одноставно вважають кращим його романом, – він був включений у шорт-лист премії Букера за 1988 в номінації «художня література». Фігура Т. Чаттертона по-своєму знакова для англійської культури. Юний поет, що жив у XVIII ст., був творцем однієї з найвідоміших підробок в історії літератури: тонко стилізувавши вірші, він видавав їх за твори Т. Роулі, ченця, який нібито жив у XV ст. Стилізація була настільки віртуозною, що думка про дійсного автора довго нікому не приходила в голову: вірші вважалися справжніми. Юний поет, проте, не знайшов ні слави, ні добробуту – він помер у віці вісімнадцяти років, отруївшись миш'яком. Містифікація, автором якої був Чаттертон, «повністю відповідала романтичному сприйняттю середньовіччя, яке починало формуватися у той час, а також явищу “романтичної містифікації”, найбільш яскравим прикладом якої став Осіан Макферсона» [5, с. 15].

Багато дослідників творчості Чаттертона (1752—1770) вважають, що найбільший вплив на письменника мав Томас Персі (Thomas Percy), відомий як автор «Реліктів давньоанглійської поезії» (Relique of Ancient English Poetry), антології балад і пісень, вперше опублікованої в 1765 р. Саме ця книга, швидше за все, і надихнула юного Чаттертона на створення ченця Томаса Роулі [1, с. 188].

На думку А. Л. Колесник, справжній дар Чаттертона не вміння створювати містифікації, а здатність «змінювати» свій голос, використовуючи найрізноманітніших персонажів. За інтерпретацією Акройда метод Чаттертона підкреслює активну і свідому роль автора в поєднанні різних текстів та дискурсу. В той самий час письменник блискуче деконструє звичну концепцію історії літератури як історії великих імен і досягнень. Для Пітера Акройда креативність в літературі полягає більшою мірою в здатності поглинати, а тому перефразовувати минуле [4], адже він, як творець слова, може компонувати свою текстуальну реальність.

Об'єм творчої спадщини Чаттертона настільки великий, що повне зібрання творів сімнадцятирічного поета налічує майже 700 сторінок (оксфордське видання 1971 року), і це не може не викликати захоплення. Але, все ж таки, його помертній славі, що була оспівана романтиками, створившими позачасовий міф про романтичного поета, Чаттертон зобов'язаний передусім «роуліанським» текстам [4].

Інтерес до великого містифікатора у Пітера Акройда виник задовго до написання культового роману. Таємниця Чаттертона, Лондон того часу змусили Акройда вивчити неймовірну кількість історичної літератури, стикатися з реальними фактами і фантазіями літераторів. У результаті неможливо було розрізнити події, що дійсно мали місце, і сповна логічні припущення про розвиток історії поета. Клубок, сплетений із вигадок та правду про Чаттертона, стало неможливо розплутати, а чи варто було? Для того, щоб створити такий ностальгичний образ, поети-романтики повинні були проігнорувати реальні факти з життя Чаттертона (як, наприклад, його гаряче прагнення більше працювати та заробляти) і велику частину написаного ним. Результат був найвищою мірою парадоксальним – виникнення романтичної «підробки» життя великого автора підробок [4, с. 21]. У передмові до першої збірки статей, присвячених життю і творчості Томаса Чаттертона, «Томас Чаттертон і романтична культура» (Thomas Chatterton and Romantic Culture), опублікованої в 1999 році, Акройд висловлює радість з приводу того факту, що нарешті Томас Чаттертон сприймається серйозно науковою громадськістю. Для Пітера Акройда традиційна думка, що Чаттертона «відкрили» лейкісти Вордсворт та Колрідж, є помилковою. Чаттертон для нього – явище яскраве та самобутнє. З точки зору письменника, унікальність Чаттертона полягала в його вірі в те, що саме минуле, а також мова минулого, можуть і мають бути відроджені. Він не підтримував вчення ні Ньютона, ні Локка; він був візіонером (visionary) [2, с. 1-2], який дивився на світ крізь міфи і легенди. У цьому поет XVIII століття є для Акройда продовжувачем одвічної англійської традиції, адже протягом багатьох століть британські художники і письменники використовували суміш історичних стилів як засіб для точнішого розуміння минулого.

Написане Чаттертоном ввело в оману багато його сучасників і наступників і дало поштовх тривалим дебатам, які отримали назву «Суперечка про Роулі» (Rowley Controversy). Саме вона привела до того, що протягом багатьох років репутація Чаттертона вагалася між «генієм – майстром підробок» (fraudulent genius) і «чесним неучом» (honest ignoramus) [5]. Парадокс полягає в тому, що лише Чаттертон як автор підробок міг пізніше стати культовим романтичним героєм. Практично кожен з поетів, що належать до категорії «романтиків», вважав своїм обов'язком оспівати передчасно померлого хлопця-поета. Найбільш відомою є поема Вордсворта «Рішучість і незалежність» (Resolution and Independence, 1807), де поет називає Чаттертона «чудовим хлопчиком» (marvelous Boy) [4]. Його доля також стала предметом «Монодії» (1790) Колріджа, Кітс присвятив Чаттертону «Ендіміон» (Endymion, 1818), Шеллі створив його образ в «Адонісі» (Adonias, 1821). Чаттертон як «Poete maudit» де Він'ї, «чистий художник» (pure artist) Уайльда, цей «ніжний дух поетичного світу» [1, с. 32] з'явився далеко не відразу. Та і надалі цей образ був не єдиним, що експлуатувався письменниками.

Англійський професор Девід Фейрер (David Fairer) у своїй статті «Посмертне поетичне життя Чаттертона» (1770-1794) як контекст для «Монодії» Колріджа виділяє три види поетичного сприйняття фігури Чаттертона, які сформувалися відразу ж після його смерті: сатиричний, ліричний і драматичний, з поступовим домінуванням другого і третього, про що потім напише і український літературознавець Дмитро Затонський [3]. Образ молодого, але повністю зрілого сатирика створює у своїй статті 1789 року «Життя Чаттертона» (The Life of Chatterton) також Джордж Грегорі (Gregory, George) [1].

Проте протягом декількох років після своєї смерті Чаттертон як творча особистість був «невидимим». Лише через 7 років, у 1777 р., англійський вчений та критик Томас Тірвіт (Tytwhitt, Thomas) відчув себе зобов'язаним надати читачам хоч би інформацію-примітку про основні обставини його (Чаттертона) короткого, але бентежного життя. Повніші біографічні дані про Чаттертона з'явилися трьома роками пізніше у вигляді відступу в епістолярному романі Герберта Крофта (Gerbert Croft) «Любов та безумство» (Love and Madness, 1800), хоча цей варіант життєпису не можна назвати офіційним. Повноцінна біографія була опублікована лише в 1789 р., через двадцять років після смерті поета, в четвертому томі видання «Британських біографій» (Biographia Britannica), здійсненого Ендрю Кіппісом (Andrew Kippis). Проте включена ця біографія була не в основний текст, а в «Додаток до букви Ч» ('Appendix to the letter C') і за обсягом не дуже перевищувала примітку. Паралельно набирала оберти вищезазначена «Суперечка про Роулі», якій була присвячена незліченна кількість всіляких статей і трактатів. Більшість дослідників творчості Чаттертона того часу ставилися до нього самого як до другорядного доказу, не більше. Саме цим і пояснюється майже повна відсутність інтересу до біографії Чаттертона на той час. Окрім вищезазначених причин, виникнення інтересу до особи Чаттертона багато в чому було зумовлене центральними естетичними питаннями кінця вісімнадцятого – почтку дев'ятнадцятого століть: чи є художній дар природженим або придбаним; яке визначення можна дати поетичній індивідуальності, чи є вона результатом природженої своєрідності або навчання в рамках літературної традиції; яким чином стосунки з патроном, видавцями та публікою впливають на літературу.

«Чаттертон» не перший твір Акройда, де письменник звертається до образу хлопця-поета. Оскар Уайльд в «Останньому заповіті Оскара Уайльда» (The Last Testament of Oscar Wilde) називає самогубство Чаттертона «великою трагедією XVIII століття» [4, с. 67]. Для акройдівського Уайльда причина драми Чаттертона полягає у світоглядному, філософському і етичному парадоксі – у таланті, яким надмірно був наділений Чаттертон. Уайльд Акройда вважає, що «цей дивний, крихкий хлопець був настільки обдарованим і настільки плідним, що щедро приписував свої виняткові твори іншим [5, с. 67]». Ось чому йому була потрібна маска – ця «найбільша таємниця творчості» [4, с. 19]. «Чаттертон» вдало з'єднав у собі прикмети детективу і так званого «дослідницького роману», популярного в сучасній літературі, причому детективну структуру твору програмує пастиш, представлений у формі вірогідного манускрипту Чаттертона. Твір починається з лаконічного («об'єктивного») викладу наявних відомостей про життя Томаса Чаттертона. Надалі в самому тексті Акройд пропонує три варіанти того, що могло б дійсно стояти за цією сухою енциклопедичною довідкою, – роман складається із трьох частин, кожна з яких подає свою версію обставин смерті героя [2]. Отже, Акройд використовує фігуру Чаттертона для наочної демонстрації відносності історичних фактів як головної проблеми сучасного жанру біографії.

Ускладнена структура дозволяє Акройду не лише більш повно представити головного героя, але і висловити своє ставлення до пов'язаних з ним загальних проблем літературознавства та філософії: взаємодії індивідуального таланту і традиції, реальності і вигадки, минулого і сьогодення, – так він наближається до

свого роду теоретичного дослідження. Таким чином, роман Пітера Акройда «Чаттертон» пропонує нам зразок свого роду трансформації академічної біографії, що поєднує життєпис неоднозначної історичної особи з рефлексією проблем літературної творчості і широке теоретичне узагальнення.

За словами А. Л. Колісник, автор створює не власне історичний твір, а ніби «роман про історичність історії», про проблеми, що постають перед автором такого літературного вигадування та зіставлення фактів. Підіймаючи питання про «природу історії як такої», Акройд затверджує властиву їй текстуальність, і відповідно, заперечує домінуючу роль факту в пізнанні єдиної істини. Можна побачити, що увага Акройда зосереджена на факті фальсифікації, якою займається Чаттертон, і витікаючої з цього факту колізії: поет підроблював біографії сучасників, створював образи вигаданих поетів (Роулі, Тургот, абат Джон), збирався писати вірші під іменами знаменитих авторів [2]. Ця колізія виводить нас до філологічної проблеми – проблеми літературної містифікації. Вибір героя і пов'язана з ним колізія слугують постановці проблеми, є жанротвірним чинником, орієнтованим на створення особливого жанрового різновиду роману, – роману «філологічного» (як ми встановили раніше). Найчастіше для написання біографій «письменник як герой» з XIX століття запозичують традицію жанрової гри, оформляючи такі твори не лише як біографії, але і як автобіографії, мемуари і псевдо-документальні історії. Різновидом піджанру «письменник як герой» може бути названа «черевомовна» біографія (термін Д. Петерса) – твір у якому біограф намагається ліквідувати дистанцію між собою і об'єктом розгляду шляхом запозичення його голосу [7]. Автори таких біографій ретельно вивчають манеру письма свого героя і його відношення до творчості, але той факт, що самі вони сприймають себе швидше як письменників, ніж як біографів, стимулює інтерес читачів до їхніх книг.

Широта загальної проблематики в Акройда з'єднується з максимальною чуйністю в зображенні одиничної долі. Критиками визнана ретельність, з якою автор відбирав фактичний і документальний матеріал для біографій і творів, поєднуючи історію і вигадку, – а також достовірність і своєрідність його мотивування вчинків персонажів. Він акцентує увагу на тому, що близькість своїх героїв один одному і самому собі він переживає в рівній мірі і як письменник, і як людина [7]. Прагнення зберегти в конкретному творчому просторі національну культурну спадщину, втілюючи його в зухвало незалежних словесних портретах персонажів, робить твори Пітера Акройда максимально адекватним матеріалом для спостереження за складністю і суперечністю літературного процесу в Англії кінця XX – початку XXI століття. У кожному своєму новому творі Акройд «занурюється» в минулі часи з тим, щоб, як дійсний британець, ще глибше пізнати себе і своє минуле. Тому в центрі його уваги виявляються творчі особи, як правило, письменники, поети, художники. При цьому для Акройда характерне використання широкого спектру жанрових моделей. Саме у творчості цього письменника де якості романіста, біографа і літературознавця, органічно поєднуються яскраво відображені особливості сучасного стану жанру біографії [1].

У книзі «Чаттертон» Пітер Акройд не даремно звернувся саме до особи поета кінця XVIII століття. Це пояснюється близькістю фігури генія-містифікатора як самому Акройду, так і літературній епосі постмодернізму в цілому з її пристрастю до імітації і гри; до того ж, особа поета як не можна точніше відповідає установці Акройда-біографа на деміфіологізацію образу легендарного історичного персонажа. Радикальному перегляду загальноприйнятого трактування особи, на думку письменника, повинна послужити «демонологізація» розповіді про життя поета, тобто вихід за вузькі рамки монологу, що диктуються оповідачеві. Пітер Акройд належить до тих авторів, які у своїй творчості сполучають безліч жанрових модифікацій, що апелюють до всіляких традицій: історичний роман, детектив, біографія, мемуари і так далі. Оскільки роман Акройда «Чаттертон» включає

і межі детективного жанру, твір із захватом був оцінений не лише цінителями інтелектуальної прози, але і масовим читачем.

Бібліографічні посилання

1. Абилова Ф. Жанровое своеобразие романа П. Акройда «Лондонские сочинители» / Ф. Абилова. – Режим доступу: <http://natara.org/wp-content/uploads/2011/03/abilova7.pdf>
2. Гребенчук Я. Проблема творчества в романе Питера Акройда «Чаттертон» / Я. Гребенчук // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. – 2006. – № 2. – С. 76–78.
3. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков: Фолио; М.: Изд-во АСТ, 2000. – 256 с.
4. Зверев А. Акرويد Питер / А. Зверев // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / [под ред. А. П. Саруханян]. – М.: Наука, 2005. – С. 18–20.
5. Шуба Ю. Вікторіанський і неовікторіанський роман: інтертекстуальний діалог культур (на прикладі роману «Чаттертон» Пітера Акеройда) / Ю. Шуба // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2014. – Вип. 2(78), ч. II. – С. 220–228.
6. Ackroyd P. Chatterton / P. Ackroyd. – London: Penguin Books, 1993. – 249 p.
7. Magill F. N. Chatterton [Електронний ресурс] / F. N. Magill // Literary Masterpieces. Vol. 7. – Режим доступу: <http://www.enotes.com/topics/chatterton>

Надійшла до редколегії 06.07.2018 р.

УДК 821.161.1

Н. Г. Велигина

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ КУЛИНАРИСТИКА ДЖУЛИАНА БАРНСА

Розглядаються особливості художнього втілення принципів «нового історизму» в малій прозі Джуліана Барнса, об'єднаній кулінарною темою. Проаналізовано есе «Земля без брюссельської капусти» (2002), обрані нариси збірки «Педант на кухні» (2003) та оповідання «Апетит» (2004). Відправною точкою міркувань письменника про Елізабет Девід, кулінарну письменницю і героїню першого нарису, стають не спогади знайомих або вивчення архівів, а уважний стилістичний аналіз її власного слова – одного з рецептів. Аналіз рецепта обертається культурологічним дослідженням повсякденного життя післявоєнної Британії, так само, як міркування про англіїців на кухні в есеях збірки «Педант на кухні» – постмодерністським вивченням специфіки англійськості. Символічний збірний образ педантичного англіїця, авторська маска есеїстики, набуває плоти в герої оповідання «Апетит», а кулінарна тема стає засобом психологічного аналізу сімейної драми.

Ключові слова: Джуліан Барнс, Елізабет Девід, есе, есе про мистецтво, постмодернізм, новий історизм, кулінарна письменниця.

Рассматриваются особенности художественного воплощения принципов «нового историзма» в малой прозе Джулиана Барнса, объединенной кулинарной темой. Проанализированы эссе «Земля без брюссельской капусты» (2002), избранные очерки сборника «Педант на кухне» (2003) и рассказ «Аппетит» (2004). Отправной точкой рассуждений писателя об Элизабет Дэвид, кулинарной писательнице и героине первого очерка, становятся не воспоминания знакомых или изучение архивов, а внимательный стилистический анализ ее собственного слова, одного из рецептов. Анализ рецепта оборачивается культурологическим исследованием повседневной жизни послевоенной Британии, так же, как рассуждения об англичанах на кухне в эссе сборника «Педант на кухне» – постмодернистским изучением граней

английскости. Символический собирательный образ педантичного англичанина, авторская маска эссеистики, обретает плоть в герое рассказа «Аппетит», а кулинарная тема становится средством психологического анализа семейной драмы.

Ключевые слова: Джулиан Барнс, Элизабет Дэвид, эссе, эссе об искусстве, постмодернизм, новый историзм, кулинарная писательница.

The specificity of Julian Barnes' incarnation of the principles of «New Historicism» in short fiction is under investigation in the article. The essay «The Land without Brussels Sprouts» (2002), selected sketches from «The Pedant in the Kitchen» (2003) and short story «Appetite» are analyzed. A starting point of the authors speculations about Elizabeth David, a food writer and heroine of the first essay, appears to be not a study of family memoirs or archives, but close stylistic analysis of her own word, the lines of a real recipe. The analysis of the recipe becomes a real postmodern cultural study of everyday life in post-war Britain, along with the thoughts about Englishmen in the kitchen in «The Pedant in the Kitchen» which turns to be a postmodern study of the edges of Englishness. A symbolic collective image of pedantic Englishman, Barnes' narrative mask, is incarnated in a real character of a short story «Appetite» and culinary theme becomes a means of psychological study of family drama.

Key words: Julian Barnes, Elizabeth David, essay, art literature, short-story, postmodernism, new historicism, cook-writer.

Мастерство, с которым Джулиан Барнс использует в своей прозе разнообразный и разноплановый культурный материал, предлагая новое, часто парадоксальное или даже эпатажное его прочтение, сделало его одним из корифеев английского постмодернизма. Неожиданные трактовки литературы, живописи или кино, экспериментальный подход к жанру биографического, психологического или исторического романа, творческое исследование взаимопроникновения культур (английской и французской) – все эти качества остаются неизменными в творчестве писателя на протяжении уже более трех десятилетий. В этом широком культурологическом контексте органичным оказывается и обращение к теме кулинарии в очерке «Земля без брюссельской капусты» (2002), повлекшее рождение образа «Тревожного Педанта» как очередного штриха к изображению английского национального характера и его дальнейшую разработку в книге эссеистики «Педант на кухне» (2003) и в рассказе «Аппетит» (2004).

Очерк «Земля без брюссельской капусты» из сборника «Есть что сказать» (2002) посвящен аспектам биографии и литературного наследия английской поварахи и автора кулинарных бестселлеров Элизабет Дэвид. Ее портрет кажется необыкновенно живым и ярким, несмотря на небольшой объем повествования, предельную избирательность Барнса в подаче биографического материала и постоянные отклонения в какие-то смежные темы. Отправной точкой рассуждений писателя о Дэвиде становятся не воспоминания знакомых или изучение архивов, а внимательный стилистический анализ ее собственного слова – буквально одного из рецептов. Интересно, что строки рецепта итальянского томатного супа помещены в рамку и предваряют эссе, выступая в качестве иллюстрации-эпиграфа наряду с историческими фотографиями или репродукциями в той же роли перед очерками о Флобере, Сименоне, Лоренсе Даррелле, Трюффо, Годаре. Пестрый культурный материал уравнивается в полном согласии с принципами «нового историзма», изложенными тут же, в очерке, посвященном «новому» историку Ричарду Коббу и его научным принципам. Здесь, как и в других своих опытах воссоздания портрета исторической личности (Теодора Жерико, Флобера, Конан Дойла или Шостаковича), Барнс подчеркивает приоритетное значение «документа» в работе исследователя, будь то картина, роман или даже кулинарный рецепт. «Простой рецепт», уточняет подпись под рамкой, а пафос дальнейшего повествования лишь утверждает приоритет простоты над вычурностью; эту идею Барнс и воплощает в образе Элизабет Дэвид и в своих, навеянных этим образом, рассуждениях.

Барнс считает влияние Дэвид на английскую кухню самым сильным со времен «Миссис Биттон», ведь именно ее книги в послевоенные годы познакомили консервативных, не представляющих обеда без традиционной брюссельской капусты, британцев со средиземноморской и французской кухней и «привели к кулинарному знанию» целое поколение, бросившееся «выращивать собственный базилик и печь собственный хлеб» [2, с. 52]. Влияние Дэвид было оценено соотечественниками и прежде, о чем свидетельствует популярность ее книг и коммерческих предприятий по продаже кухонного инвентаря, Барнс же настаивает, что она не столько повариха, сколько «food writer» – кулинарная писательница. И здесь постмодернистский тайный юмор (то есть скрытый, адресованный лишь «сотрудничающему» читателю) проявляется в том, что автор, в сущности, анализирует кулинарный рецепт как литературное произведение – ища внутреннюю логику, смысл детали, оправданность или неожиданность словоупотребления.

Он перечитывает немногочисленные строки глазами «Тревожного Педанта», которому важно точно знать, какого размера должны быть кубики помидора, какого сорта оливковое масло и какую именно зеленую культуру использовать из перечисленных через «или» петрушки, базилика и майорана: педант не приемлет «или» как и все, что обозначает приблизительность или допускает варианты прочтения. Продолжая разбор рецепта, автор «примеряет» образ педанта и на себя, подробно останавливается на первых указаниях, где сказано «растопить», «расплавить» помидоры в оливковом масле, что не укладывается в сознании англичанина, который пытается скрупулезно следовать инструкции: «Возможно, будь вы южанином из Неаполя, чьи пальцы только что осторожно сняли с куста не столько помидор, сколько теплую алую жижу, в которую он готов превратиться под палящим полуденным солнцем – вот тогда помидор может расплавиться у вас на сковороде» [2, с.59]. Барнс, подчеркивая, что дело не в помидорах, а в традиции, классике, в южном солнце, принесенном в Англию. А простота рецепта, как в смысле исполнения, так и в смысле лексики, под таким углом зрения становится для Барнса примером флюберовской простоты, когда для выражения сути найдено единственно верное слово.

Диалог с писательницей Барнс продолжает уже в следующей своей работе, сборнике эссеистики «Педант на кухне» (2003). Очерки сборника выросли из серии статей для «The Guardian». Книга была хорошо встречена критикой, не раз переиздавалась и была переведена на многие языки. Среди отзывов находим упоминания о том, что в своих эссе Барнс «выявляет переполненный страхами снобизм в самом сердце британской культуры питания» [9], «изящно продвигается от собственных первых неуклюжих попыток приготовления пищи к увлекательной критике некоторых известных кулинарных писателей» [6], пишет о процессе приготовления и о современных кулинарных авторах «со знанием дела, остроумием, изяществом и эрудицией, которые выявляют, как бесцветны или даже откровенно неуклюжи большинство современных кулинарных книг» [5] или даже создает «короткую пищевую энциклопедию английского среднего класса» [7]. В «Педанте на кухне» снова поднимаются те же вопросы и привлекаются многие из исторических фигур, задействованных в «Есть что сказать», а аспекты кулинарной темы находят самые разнообразные воплощения. Например, Барнс дает читателю много советов в подборе кулинарной библиотеки и, конечно, эти советы не сводятся к соображениям разумной покупки: «Помните, что кулинарные писатели ничем не отличаются от обычных: у некоторых внутри живет одна и та же книга. Помните об этом, когда очередное произведение автора выходит в свет» [3]. К рассуждениям о «единственной книге, живущей внутри» Барнс возвращается не раз: «Если богатые – это другие люди, поскольку у них больше денег (как процитировал Хемингуэй Фицджеральда), то повара, чьим рецептам мы следуем, другие люди потому, что им больше не нужны советы, как нужны они ни в чем не

уверенным нам. Одно дело – быть великим поваром, и совсем другое – быть хорошим кулинарным автором; все зависит, как и в случае написания романа, от уровня воображаемого взаимопонимания и четких изобразительных возможностей. Вопреки сентиментальному мнению, у большинства людей нет внутри романа, как и у большинства поваров – поваренной книги» [3]. В последнем на сегодня романе эта мысль воплотилась в метафору человеческой судьбы – что бы ни происходило в жизни, всегда есть только одна история, такая, какой она видится в конце и бесконечно далекая от правды – «The only story» (2018).

Невозможно перечислить все направления писательского кулинарного интереса. Это и воспоминания мальчика, озадаченно разглядывающего «Миссис Биттон» рядом с рассуждениями уже взрослого автора не только о стиле викторианской книги по ведению домашнего хозяйства, но и о целой эпохе, «унесенной ветром»; и описание ресторана, который упоминает Элизабет Дэвид, а Барнс посещает в этой связи; и рассуждения о «Французской кухне за 10 минут» Эдуарда де Помиана, также ценимого Дэвид; и продолжение размышлений о природе простоты (под прицел авторского внимания попадает сначала название книги Ричарда Олли «Простая французская кухня», а затем и ее рекомендации). Главное, что в этом сборнике, как и в предыдущем, в исследованиях фактов и книг присутствует живая жизнь – англичане разных поколений и рода деятельности, разнообразные черты английскости, мысли о природе творчества, шутки и анекдоты и, конечно, рецепты, разбросанные тут и там. Так воплощаются и наглядно демонстрируются у Барнса идеи нового историзма: история не просто показана в своей повседневной материализации, в быте, но и пронизана глубоко личностным авторским анализом. С. Гринблатт, говоря об интерпретативном статусе поэтики культуры, оправдывает подобный подход к изучению человеческих судеб в истории: «вопросы, которые я задаю моему материалу, и даже сама этого материала природа обусловлены теми вопросами, которые я задаю себе самому. Эта нестрогость меня не пугает – такова цена, а может, даже одно из преимуществ данного метода, – я попытался компенсировать порожденные ею неопределенность и неполноту постоянным обращением к конкретным судьбам и конкретным ситуациям»[1].

Наконец, следующей ступенью развития образа «бесплотного» педанта эссеистики становится обретение им жизни в настоящем литературном персонаже в рассказе «Аппетит» (сборник «Лимонный стол», 2004). Рассказ преимущественно построен на внутреннем монологе героини, ухаживающей за больным пожилым мужем. Этот монолог соткан из воспоминаний и рассуждений о временах «до болезни» и мыслей о настоящем, в котором есть «хорошие дни» и «плохие дни», причем в хорошие дни героиня почему-то читает мужу вслух кулинарные книги. Это трагическое повествование об ушедшем счастливым времени и о пугающем сегодняшнем дне. Эмоциональное воздействие этого короткого рассказа, вся динамика которого сводится к едва заметным переменам в настроении рассказчицы, выхватывающей из прошлого тот или иной эпизод, необычайно сильно. Из хаоса глубоко личных событий и переживаний героини постепенно вычлениаются картины прошлого и происходящего в настоящем. Становится понятно, что счастливый брак героев явился результатом давней супружеской измены, того особого, «честного» типа адюльтера, который Барнс исследует в ряде романов: герои влюбляются, но становятся близки уже после развода. Что пронесли годы, не замутненные ревностью или подозрениями, наполненные совместной работой, путешествиями, интересом к кулинарии. Затем пришла болезнь, не названная в тексте, но, исходя из ее проявлений, очевидная – болезнь Альцгеймера – и полностью изменила, подчинила себе жизнь героев.

Здесь нет оригинальности в выборе сюжета, но детали, психологические нюансы этой сложной ситуации, выбранные и подчеркнутые Барнсом, очень

необычны. Барнс не просто показывает, как жизнь героев разделилась на «до» и «после», он изучает, как настоящее начинает преобразовать, затем искажать и в конечном итоге почти полностью вытесняет прошлое. Муж был заботливым и нежным, в настоящем же он регулярно обращается к жене с грубыми приказами интимного характера и использует лексику, не допускающую цитирования. Причем сексуальный «аппетит» кажется единственным настоящим проявлением интереса к жизни угасающего сознания. Объективность изображения в данном случае лишь выигрывает, понятно, что это проявления болезни и результат действия лекарств; но не только. Эти эпизоды сначала шокируют героиню, правда, она не уверена, узнает ли ее муж или обращается к кому-то другому. Но с течением времени ей начинает казаться, что он совершенно точно разговаривает с ней сегодняшней, сиделкой и прислугой, а вся нежность оставшихся воспоминаний досталась его бывшей жене. По иронии, героиня испытывает настоящую, мучительную ревность только теперь, и она затмевает все долгие и счастливые годы. Рассказ полон подобных примеров и остался бы лишь мастерской зарисовкой произвольного трагизма ситуации, если бы не способ «прорыва» к мужу, ощутую найденный героиней.

В самом начале болезни «хотя он и забывал вещи, это все же был он, там, внутри, глубоко-глубоко» [4, с. 193]. Не фиксируя в памяти настоящее, герой мог вдруг вспоминать эпизоды прошлого в мельчайших подробностях, возвращая жене забытые нюансы как неожиданные подарки. Первый раз это случилось, когда героиня приготовила мужу салат «Цезарь» и вдруг услышала красочное описание одного маленького совместного путешествия, и обеда в придорожном кафе, где повар готовил салат прямо у них на глазах. Так жена открывает, что, находясь «в этом настроении», муж может «делать вещи более живыми, чем фотография, более живыми, чем нормальная память» [4, с. 190] и пытается вернуть это состояние снова и снова. Это удастся ей при помощи чтения вслух рецептов из его любимых кулинарных книг, и уловка работает: пища больше не вызывает аппетит, но его вызывает прослушивание рецептов и описаний блюд и, что наиболее важно для героини, собственное оценивание этих рецептов.

Исходя из этих скупых замечаний, мы можем сделать вывод, что перед нами воплощение «Педанта на кухне»: мы узнаем его по характерным недовольным замечаниям по поводу «или» и «чашек» в рецептах (чашки у всех разные); примечательно и то, что к нелюбимым кулинарным книгам герой относит работы Элизабет Дэвид. Барнсу не нужно объяснять в рассказе, почему: читатель, знакомый с ранним его эссе, поймет, что стиль Дэвид – не для педанта любого сорта (очередной пример использования контекста собственного творчества, так присущий Барнсу).

Важно, что эти моменты единения супругов оказываются способными противостоять моментам агрессии, жене удается поощрить один аппетит и частично приглушить другой и даже иногда достигнуть гармонии. Она уже почти не помнит, какими они были в прежние дни – «Мне кажется, все это делали какие-то другие люди. Люди, носившие одежду, которая казалась им модной тогда, а сейчас выглядит глупо. <...> Люди, помешивавшие свой кофе ванильными палочками. Все это странно, все это далеко» [4, с.196]. Поэтому небольшие радости дня сегодняшнего так дороги героине: «Я никогда не произношу его имя, чтобы привлечь внимание, потому, что он подумает, будто я обращаюсь к кому-то еще, и запаникует. Вместо этого я говорю “Гуляш из говядины”. Он не смотрит, но я знаю, что он слышал. “Гуляш из ягнятины или свинины”, – продолжаю я» [4, с.197]. И она продолжает и продолжает, пока, наконец, не услышит, как муж повторяет слова, вызвавшие его недовольство: «“Одна чашка сухого красного вина или пива” – “Чашка”, – повторяет он. “Или”, – повторяет он. Затем он улыбается. И на мгновение я чувствую себя счастливой» [4, с.197]. Барнс показывает психоло-

гически сложный процесс (и для героев, и для читателя), в результате которого в конце рассказа кулинарные термины совершенно отрываются от своего первоначального значения, превращаясь в какой-то особый язык. Но случаен ли в данном контексте выбор именно кулинарии или это могли быть, предположим, марки автомобилей? Ответ, видимо, можно искать в намеренном параллелизме двух appetitов как проявлений двух основных видов человеческого голода.

Все эти тексты складываются в своеобразную тематическую трилогию, они не просто объединены общим предметом, но и связаны друг с другом: каждое эссе как бы вырастает из предыдущего, все они восходят к самому раннему, об Элизабет Дэвид, и все вместе объясняют и уточняют рассказ. С жанровой принадлежностью последнего вроде бы все ясно, а вот специфика эссеистики требует уточнения, поиска какой-то традиции. С одной стороны, жанр эссе как раз и предполагает выражение именно индивидуальных, оригинальных впечатлений, презентацию свежего взгляда на какой-либо вопрос. Но как различные и по выбору объектов исследования, и по своей тональности эссе об искусстве Пейтера, Уайльда или Рескина складываются в особую «art-literature» в XIX в., так и литература, вдохновленная кулинарией, может претендовать на собственную историю.

Общее свойство постмодернистской прозы Барнса – ее подчеркнутая погруженность в «целое культуры», ассоциативность. Будучи наследником упомянутой традиции «art-literature», он стоит у истоков современной ее разновидности – «литературы о литературе», «literature-literature», сближающейся с литературоведением. Литература о кулинарии и кулинарных авторах может быть рассмотрена как вариант этой общей тенденции. В любом случае, ряд недавних исследований повседневной культуры, сосредоточенных на кулинарии подтверждает наличие такого особого пласта прозы. Это, например, «Секреты кухни: значение кулинарии в повседневной жизни» (2006) Ф.Шорта, почти научное исследование типов личности, способных или не способных готовить, феноменов «повара» и «блюда» и еще целого ряда аспектов кулинарной темы. Шорт упоминает и уместно цитирует кулинарных авторов и известных шеф-поваров от Эвелин Хампри до Джейми Оливера; а также, подобно Барнсу, иронично и остроумно анализирует их произведения. Так, П. Кэннона, автора «The Can-Opener Cookbook» он называет «модернистом», а П. Брэкен, создательницу книги «Моя ненавистная кухня» («I Hate to Cook Book») – «реалисткой» [10, с.72-73]. Автор цитирует и Барнса, призывая на помощь образ Педанта для характеристики героини, которая, не учитывая ни сезон, ни наличие продуктов, «предпочитает начинать с рецепта» [10, с.74]. Можно отметить также работу Дж. К. Кауфмана «Значение кухни» (2010), в которой автор анализирует наследие все тех же Дэвид и Григсон: «многие их книги действительно могут быть прочитаны не просто как инструкции приготовления блюд, но как формы кулинарной исторической литературы» [8, с.166].

Подход Барнса к кулинарной теме кажется продуктивным и востребованным, вписывает его эссеистику в популярную сегодня концепцию широкой текстuality.

Библиографические ссылки

1. *Гринблатт С.* Формирование «я» в эпоху ренессанса: от Мора до Шекспира. // Новое литературное обозрение. – 1999. - № 35 [Электронный ресурс] / Стивен Гринблатт. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/grinblat.html>
2. *Barnes J.* Something to Declare / Julian Barnes. – L.: Picador, 2002. – 318 p.
3. *Barnes J.* The Pedant in the Kitchen // The Guardian. – 1. 03. 2003 – 14. 06. 2003 [Электронный ресурс] / Julian Barnes. Режим доступа: <http://www.guardian.co.uk/search?q=Julian+Barnes+The+Pedant+in+the+Kitchen&date=date%2F2003>
4. *Barnes J.* The Lemon Table / Julian Barnes. - New York: Vintage Books, 2005. – 241 p.
5. *Fort M.* Too much of a good thing // The Guardian. – 2. 11. 2003 [Электронный ресурс] / Matthew Fort. Режим доступа: <http://www.guardian.co.uk/books/2003/nov/02/houseandgarden.foodanddrink>

6. Izzard T. The Pedant in the Kitchen by Julian Barnes [Електронний ресурс] / Tanya Izzard. Режим доступу: <http://20thcenturyvox.blogspot.com/2011/02/pedant-in-kitchen-by-julian-barnes.html>
7. Jakemann J. The best possible taste // The Times Literary Supplement. – 5. 12. 2003 [Електронний ресурс] / Jane Jakeman. Режим доступу: <http://www.the-tls.co.uk/tls/reviews/>
8. Kaufmann J-C. The meaning of Cooking / Jean-Claude Kaufmann. – Cambridge: Polity Press, 2010. – 280 p.
9. Robinson O. Why do they hate us? // The Observer. – 23. 03. 2004 [Електронний ресурс] / Oliver Robinson. Режим доступу: <http://www.guardian.co.uk/books/2004/may/23/1#history-link-box>
10. Short F. Kitchen Secrets: The Meaning of Cooking in Everyday Life / Frances Short. – New York: Berg, 2003. – 168 p.

Поступила в редколлегию 20.08.2018 г.

УДК 821.111.09

О. В. Тупахіна

Запорізький національний університет

ЛІТЕРАТУРНИЙ ВИМІР НЕОВІКТОРІАНСЬКОГО ПРОЕКТУ: МІЖ «ВІКТОРІАНСЬКИМ ВІДРОДЖЕННЯМ» І «КУЛЬТУРНИМ КАНІБАЛІЗМОМ»

Неоднозначні стосунки сучасного неовікторіанського роману із культурною спадщиною XIX століття розглядаються у статті крізь низку актуалізованих літературознавчим дискурсом метафоричних моделей, процес становлення і розгортання яких аналізується у діахронічній перспективі. Результати аналізу систематизовано й узагальнено на основі концепцій «фетишизації» (Ж. Бодрійяр) та «канібалізації» (Ф. Джеймисон) історії. На прикладі піджанру постколоніального роману продемонстровано залежність рецепції неовікторіанського проекту гуманітарним дискурсом від актуального стану протистояння ліберальної та консервативної ідеологій.

Ключові слова: неовікторіанство, постмодернізм, симулякр, концептуальна метафора, художня біографія, постколоніальний роман.

Неоднозначные связи современного неовикторианского романа с культурным наследием XIX века рассматриваются в статье через призму актуализованных литературоведческим дискурсом метафорических моделей, процесс становления и развертывания которых анализируется в диахронической перспективе. Результаты анализа систематизируются и обобщаются на основе концепций «фетишизации» (Ж. Бодрийяр) и «канибализации» (Ф. Джеймисон) истории. На примере поджанра постколониального романа продемонстрирована зависимость рецепции неовикторианского проекта гуманитарным дискурсом от актуального статуса противостояния либеральной и консервативной идеологий.

Ключевые слова: неовикторианство, постмодернизм, симулякр, концептуальная метафора, художественная биография, постколониальный роман.

Neo-Victorian fiction's ambiguous relationship with the cultural heritage of the XIX century has been problematized by literary scholars in a range of vivid and controversially connotated metaphorical models, i.e. those of the revival, resurrection, family romance, ventriloquism, spiritualist séance, collecting antiquities, colonization, adaptive reuse, cannibalism etc. Switching to the further generalization level, one can reattribute one of those possible models of the Victorian metanarrative's reception by a Postmodern consciousness to either of the two of the most influential concepts of the Postmodern historiography: that

of the fetishization of the history by Jean Baudrillard and that of the cannibalization of the history by Fredric Jamieson. A set of transitive metaphorical models linking the two opposites has been also identified, i.e. those of «historical fake» and «legitimate devouring».

By building up a diachronic sequence of the above-listed metaphorical models emerging within the Neo-Victorian critical discourse, the shift from reestablishing the living tradition to its posthumous memorialization becomes quite evident, thus signaling about the Victorian heritage's current cultural status. The analysis of means and tools of the Victorian cultural code's manifestation within the framework of such subgenres as the Neo-Victorian biofiction and post-colonial fiction explicates the political influence upon the reception of Neo-Victorianism as a cultural phenomenon, thus moving the imaginary fetishism vs consumption borderline from the high/low culture opposition to the liberal/conservative dichotomy.

Key words: Neo-Victorianism, Postmodernism, simulacrum, concept metaphor, biofiction, post-colonial fiction.

Складний і розмаїтий, феномен багаторівневого культурного діалогу постмодерністської свідомості із неовікторіанською спадщиною на рівні художнього тексту отримує суперечливі оцінки й визначення у сучасному літературознавчому дискурсі. Свідомостю неоднозначності ставлення критичної думки до згенерованого в рамках подібної взаємодії літературного продукту є велика кількість його альтернативних дефініцій, як-от «вікторіана», «постмодерністська вікторіографія», псевдовікторіанський, ретровікторіанський, поствікторіанський, неовікторіанський роман та ін. Достатньо інформативні й обґрунтовані в межах окремих теоретичних розбудов, ці терміни, розглянуті у сукупності, не лише не відтворюють цілісної концепції взаємовпливу вікторіанської та постмодерністської складових у літературному процесі другої половини ХХ століття, але й дедалі загострюють її внутрішню амбівалентність (на рівні опозицій ретро- й нео-[19], нео- й пост-[8, 12], псевдо- й нео- [6] тощо).

З оглядом на вищезазначене, вважаємо за доцільне зосередити увагу не стільки на власне академічних дефініціях, скільки на супроводжуючих їх виразних і частотних метафоричних моделях, що ними рясніють дискурси вікторіанських та неовікторіанських студій. Когнітивний потенціал метафори, її значуща роль у пізнавальному, зокрема, науковому процесі є предметом численних досліджень у царині когнітивної лінгвістики не потребує додаткових обґрунтувань. Враховуючи іманентну здатність концептуальної метафори пояснювати складні абстрактні поняття через осяжні й зрозумілі, передусім, візуальні моделі, дослідження типових метафоричних конструктів, вжитих для визначення характеру постмодерністсько-вікторіанської інтеракції у літературному процесі другої половини ХХ століття, видається доволі перспективним.

Парадоксально, але, незважаючи на велику кількість імплементованих науковцями «мандрівних» метафоррецепції вікторіанської спадщини сучасною свідомістю, лише незначний їх відсоток став предметом критичної рефлексії у вікторіанських та неовікторіанських студіях. Це, передусім, метафора канібалізму [15]; метафора картографування та колонізації [9]; метафора родинного зв'язку [6]; метафора фетишизму [18]; метафора голосу [3]. Втім, лише системне зіставно-порівняльне дослідження усього розмаїття актуалізованих критичним дискурсом метафоричних моделей здатне, на нашу думку, виявити глибинний взаємозв'язок між семантичними полями метафоростворюючих концептів і розбудувати, в такий спосіб, холістичну візію взаємодії постмодерністської свідомості із вікторіанською культурною спадщиною, чим і зумовлена **актуальність** запропонованої розвідки. З **метою** висвітлення специфіки постмодерністсько-вікторіанського культурного діалогу через призму поширених у літературознавчому дискурсі метафоричних моделей доцільно вирішити такі **завдання**, як визначення, систематизація та класифікація основних концептуальних метафор постмодерністсько-вікторіанської інтеракції; співвіднесення визначених метафоричних моделей із узагальнюючими

історіософськими концепціями доби постмодернізму; з'ясування внутрішніх та зовнішніх чинників впливу на формування й поширення тієї чи іншої метафоричної моделі у царині вікторіанських та неовікторіанських студій.

Одну з найперших і найвпливовіших концептуальних метафор актуалізації вікторіанського культурного коду у парадигмі сучасності знаходимо вже 1959 року. Масштабне святкування сторіччя Великої Виставки (1951), кампанія на захист вікторіанської архітектурної спадщини (1956), шалена популярність вікторіанської експозиції у Музеї Вікторії й Альберта, стійке зростання попиту на предмети вікторіанського побуду не лише серед колекціонерів, але й серед пересічних споживачів дозволять авторитетному досліднику вікторіанської доби Асі Бріггсу позначити попередні двадцять років як «вікторіанське відродження» («the Victorian revival») [цит. за 5, с. 91]. Подібне позначення не лише органічно вбудовує описуваний феномен у низку численних «відроджень» XVII-XIX століття – готичного, ренесансного тощо – але й підкреслює нерозривний зв'язок сучасності із вікторіанською традицією, яка, попри «огульні звинувачення» («indiscriminate blame») [цит. за 5, с. 91], завжди була присутня у культурному просторі (згадаємо у цьому контексті відомий вислів Джона Фаулза про те, що двадцятье сторіччя розпочалося не раніше 1945 року). Остання конотація підкреслюється подальшим розгортанням метафори: починаючи з сорокових років двадцятого століття, вважає Бріггс, у суспільстві спостерігається стійка тенденція до «реабілітації значної частини вікторіанського спадку: від споруд та монументів до декоративних дрібничок» [цит. за 5, с. 92].

«Юридична» метафора Бріггса надзвичайно точно передає характер дискусій, що точилися у дискурсі вікторіанських студій повоєнних років – із їх численними виступами «на захист» вікторіанських культурних надбань, прагненням «виступити адвокатом» тих чи інших вікторіанських письменників, «відкинути звинувачення» вікторіанської літератури у примітивізмі та надмірному моралізаторстві тощо. Своєрідний підсумок цієї стадії критичної рефлексії підбиває Філіп Тойнбі, який у рецензії на книгу Дж. Прістлі «Victoria's Heyday» (1972) відверто дивується спробам автора «реабілітувати» вікторіанську добу: «Сьогодні жодна розважлива людина вже не вважає XIX сторіччя смішнішим у порівнянні із сучасністю» [цит. за 21, с. 7].

Доволі важко чітко зафіксувати у критичному дискурсі той знаковий момент, коли метафора «відродження» (revival) поступається місцем «воскресінню з мертвих» (resurrection), однак станом на початок 1990-х років саме ця метафорична модель стає панівною у дискурсі вікторіанських та неовікторіанських студій. Про «воскресіння вікторіанського минулого» говорять у своїх впливових розвідках Дана Шиллер [19], Марі-Луїз Кольке [13], Луїза Хедлі [7], Крістіан Гутлебен [6]. Саме концепт «воскресіння з мертвих» лежить в основі численних похідних готичних метафор сучасної вікторіани як сеансу черевомовлення або спиритичного сеансу. Привертає увагу те, що вікторіанськими «співбесідниками» у цьому випадку виступають «привиди», дематеріалізовані «голоси» – «втрачені» (lost) й «повернені» (restored), «замовчувані» (silenced) чи «вивільнені» (liberated) [3, с. 4]. «Я сама... стала черевомовцем, позичила свій голос цим голосам з минулого і змішала своє життя з їхнім...», – зазначає у передмові до роману з промовистою назвою «Possession» лауреат Букерівської премії Антонія Байєтт [1, с. 52]. Для Крістіана Гутлебена та Марі Луїз Кольке метою нео-вікторіанського літературного проекту є «воскресіння привидів минулого, розшук темних секретів та приголомшливих таємниць, одержимість шокуючими подробицями вікторіанського життя, переживання кошмарів і травм, характерних для цієї доби...» Дев'ятнадцяте сторіччя, на думку дослідників, постає як «потойбічний двійник» сучасності, присутність якого актуалізує «непевну межу між зниклим (мертвим) і існуючим (досі живим)» [14, с. 7].

Цікаво, що, розмірковуючи над феноменом західноєвропейського Ренесансу, Ервін Пановський вдався до схожої красномовної метафори: «Середньовіч-

чя залишило античність непохованою і наперемінки то оживляли, то заклинали її труп. Ренесанс ридав біля її могили і прагнув воскресити її душу» [22, с. 139]. Концептуальна метафора воскресіння, актуалізована літературознавчим дискурсом вікторіанських та неовікторіанських студій 80-90-х рр., може, в такий спосіб, сигналізувати про втрачення зв'язку із живою літературною традицією і остаточне закріплення «меморіального» статусу вікторіанського літературного канону.

Яскравим підтвердженням подібної «меморіалізації» є й констатована концептуальною метафорою «воскресіння» позиція автора неовікторіанського роману як черевомовця чи медіума, що виступає посередником між сучасним світом «живих» і вікторіанським «потойбіччям», транслуючі певні доленосні меседжі, відповіді на екзистенційні запитання і залучаючи вікторіанських «привидів» до хонтологічної або криптонімічної «терапії» історичної травми. При цьому, зауважує Крістіан Гутлебен, цінність неовікторіанського тексту значною мірою визначається рівнем присутності в ньому вікторіанського компонента. Маркером «залежності» від авторитету попередників виступає те почесне місце, яке відводиться у сучасній вікторіані «чужому слову» – на рівні назви, епіграфу або розгорнутого цитування, що транслює, на думку дослідника, один узагальнюючий меседж: «я не зміг би сказати краще» [6, с. 22]. Так само і маркетингові стратегії неовікторіанської літератури акцентують увагу споживача передусім на вікторіанському компоненті (дизайн обкладинки, інтерпретація загальновідомого вікторіанського тексту, нестандартний погляд на визнаного вікторіанського письменника) навіть у тих випадках, коли роль цього компонента є відчутно другорядною.

У такому контексті іронічного звучання набуває назва першого розділу монографії Гутлебена, «Resurrecting the Voices of the Masters», що містить відчутну алюзію на відомий логотип торгівельної марки «His Master's Voice». Розвиваючи метафору «нарцисичного наративу», запропоновану Ліндою Хатчеон для характеристики літературних тенденцій 70-х років, Гутлебен вподібнює неовікторіанський роман німфі Ехо, позбавлений власного голосу і здатний лише повторювати сказане іншими [6, с. 27]. Повертаючись до конструкції «the voices of the masters», згадаємо цікавий випадок з історії розвитку неовікторіанської літератури, «рік Генрі Джеймса», коли один за одним побачили світ одразу три «художні біографії» Майстра – «The Master» Кольма Тойбіна, «The Line of Beauty» Алана Холінгхерса та «Author, Author» Девіда Лоджа. Останній, найбільш наближений інтонаційно та стилістично до творчої манери Джеймса, просякнутий неприхованою шанобливою уклінністю перед постаттю вікторіанського митця, тим не менш, програв у конкурентній боротьбі більш сміливим, альтернативним інтерпретаціям особистості письменника саме через нездатність віднайти «власний голос», запропонувати сучасну візію місця й ролі письменника у просторі культурних змістів помежів'я XX-XXI століть [17, с. 116]. Примітно, що у відзначеному Букерівською премією романі Холінгхерста, найуспішнішому, за визнанням критиків, з усієї тріади, вікторіанський компонент представлений непрямо й опосередковано – чи то через час і місце дії (Лондон 80-х рр. XX століття, період кампанії Тетчер за відновлення «вікторіанських цінностей»), чи то через «примарну присутність» Генрі Джеймса у житті й свідомості головного героя, молодого гомосексуала Ніка Геста, свого роду «проекції» особистості Джеймса у двадцятому столітті.

Інцидент з «роком Генрі Джеймса» маркує нову тенденцію у літературознавчому дискурсі сучасної вікторіани: звинувачення в естетичній та концептуальній вторинності неовікторіанських авторів, достатньо «самовпевнених та схильних до самообману для того, щоб заповнювати пробіли у великих романах» [цит. за 2, с. 175]. Подібний підхід актуалізує «шахрайське» конотативне поле метафор черевомовлення чи спиритичного сеансу. Неовікторіанський роман в інтерпретації Джойс Хіллс Міллер – «підробка, фальшивий симулякр» вікторіанського роману, який, у свою чергу, виступав «імітацією реального життя». Імітувати імітацію,

наполягає дослідниця, «все одно що запрограмувати комп'ютерскладатимузику як Моцарт і отримати в результаті поганенького Моцарта. Хіба ж нам бракує справжнього Моцарта?» [16, с. 140].

Дискусія навколо «справжності» та «самостійності» неовікторіанського роману є не лише наслідком невідворотного «омасовлення» і, відповідно, зниження якості літературного продукту сучасної вікторіани на тлі його успішної комерціалізації; вона містить у собі й відлуння парадигмальних суперечок між представниками неовікторіанських та власне вікторіанських студій, де перші, за влучним визначенням Хелен Девіс, постають як «таємна слабкість», «гріховне задоволення» (*guilty pleasure*) останніх [4, с. 189]. Примітно, що у подальшому розгорненні метафори підробки відчутно присутня комерційна складова: так, Кейт Флінт вподібнює неовікторіанський роман «ретро-маркетингу псевдо-вікторіанських сувенірів», а Дженніфер Грін-Льюїс порівнює із «фальшивим генеалогічним деревом, яке можна придбати через поштовий каталог за 250 доларів» [цит. за 2, с. 176].

Дещо м'якший варіант останнього пропонує Кора Каплан: неовікторіанський роман для неї – не підробка, а «репродукція»; його ж автори іронічно ототожнені з героєм гумористичного роману Брайана Мура «*The Great Victorian Collection*» (1975), колекціонером-фетишистом Ентоні Малоні, який, на думку Каплан, епітомізує бажання постмодерністської свідомості, що переживає кризу ідентичності, привласнити минуле через колекціонування матеріальних артефактів попередньої доби і в такий спосіб ідентифікувати себе [11, с. 9–10].

Культурний феномен колекціонування антикваріату, що становить концептуальне ядро метафори вікторіанської спадщини як фетішу, набув канонічного тлумачення у роботах Жана-Франсуа Бодрійяра, зокрема, у «Системі речей». У царині симулякрів, на думку філософа, антикварна річ набуває нетотожної собі цінності як осередок «справжності» [20]; за рахунок володіння нею відбувається легітимізація її власника у теперішньому часі, який, згідно з Бодрійяром, викликає в колекціонера ірраціональний страх і спонукає до «найбільш радикальної й глибокої втечі» – «втечі у часі», «втечі у часи власного дитинства» [20].

У якості прикладу «Система речей» наводить випадок «ностальгічної реставрації» – перебудови старовинної ферми під сучасний житловий будинок: «Як храм буває по-справжньому освячений лише тоді, коли у ньому розташують святі мощі чи реліквії, – так і наш архітектор зможе по-справжньому відчути себе вдома (тобто, приборкати у собі тривогу), тільки якщо у новеньких стінах свого житла від буде відчувати непримітну, проте ушляхетнюючу присутність старого каменю – свідку поколінь минулого» [20].

Особлива гордість власника помешкання, продовжує Бодрійяр – старовинна грілка для ліжка; архітектор не втрачає нагоди повідомити, що вона використовується за призначенням, хоча насправді у сучасному приміщенні із мазутним опаленням грілка не потрібна. У цьому контексті доцільно згадати констатовану Крістіаном Гутлебенем «фетишизацію» неовікторіанським дискурсом соціального критицизму як невід'ємної складової жанрового канону вікторіанського роману. При цьому розлогі описи жахів соціального дна, при всій майстерності стилізації під манеру Гіссінга, Кінгслі чи Діккенса, не несуть, на думку дослідника, ані художньої, ані пізнавальної цінності: «Після багатосторінкових описів пропащих жінок у вікторіанському романі, після документально обґрунтованих інвектив Фаулза проти вікторіанської проституції, після численних вікторіанських і сучасних досліджень із цієї теми, навіщо сучасному роману викривати вікторіанську проституцію так, наче про неї досі ніхто не чув?» [6, с. 65].

Приклад, наведений Бодрійяром, виразно перегукується з метафорою неовікторіанського проекту як *adaptive reuse*, впровадженою в одній з останніх робіт Марі Луїз Кольке. *Adaptive reuse* – перебудова старовинної споруди під сучасні потреби із збереженням фасадної частини; розгортаючи цю влучну просторову ме-

тафору, дослідниця через низку символічно маркованих локацій вдало демонструє діапазон концепцій неовікторіанського дискурсу: «комірка з історичними цікавинками... спіритичний салон... кабінет/кушетка терапевта... поєднання театру й борделю... навчальна аудиторія... суміш божевільні із фрік-шоу [цит. за 4, с. 190]».

Втім, як і у випадку з «ностальгічною реконструкцією» з дослідження Бодрійя, архітектурна метафора Колькепідіймає чергову принципову для неовікторіанського дискурсу проблему: чи не перетворюється «адаптована» в такий спосіб культурна спадщина на пусту оболонку, яку начиняють новими змістами відповідно до запитів ринку? Чи не є неовікторіанський проект окремим випадком постульованого Фредріком Джеймісоном «канібалізму» минулого – агресивним «присвоєнням» історії, перетворенням її на придатний до споживання продукт?

Метафора канібалізму – одна з найчастіше вживаних у сучасному неовікторіанському дискурсі. У своїй дисертації «Неовікторіанський канібалізм: досвід прочитання сучасної неовікторіанської прози» британська дослідниця Лай Мінь Хо наводить численні приклади її актуалізації у критичних і художніх джерелах модерної вікторіани [15]. Не бракує і практичних прикладів джеймісонівської «канібалізації» вікторіанських текстів – перш за все, у масовому сегменті, де переробка та сіквелізація популярних романів XIX століття поставлені на потік. Так, лише за останні двадцять років світ побачили більш ніж півсотні різноманітних переробок «Джейн Ейр», у тому числі «Mrs. Rochester» Хіларі Бейлі, «Jane Rochester» Кімберлі Беннет, «Jane Eyre's Daughter» Елізабет Ньюарк, «Jane Slayre» Шеррі Браунінг Ервін, «Jane Eyre Laid Bare» Ів Сінклер та ін. Не застраховані від агресивного спрощення й інші піджанри неовікторіанської літератури, передусім, художня біографія (biofiction), комерційна привабливість якої значною мірою обумовлена бажанням експлікувати «прикрі таємниці» й темні сторони особистостей відомих постатей вікторіанської доби. Повертаючись до вже згаданого нами «року Генрі Джеймса», зазначимо, приміром, що поряд із інтерпретаціями біографії Майстра авторства Лоджа, Тойбіна чи Холлінгхерса існують і такі переробки, як «Felony» Емми Теннант – тенденційне й відверто ангажоване переосмислення стосунків Джеймса із Констанс Фенімор Вулсон, де Джеймс фактично ототожнюється з персонажем власної новели «Листи Асперна».

Очевидна кількісна перевага такого роду паралітератури на книжковому ринку змушує літературознавців, передусім, з царини вікторіанських студій, переглядати раніше надані визначення неовікторіанського роману з метою розмежування його з масовим псевдовікторіанським продуктом. Полемікою із джеймісонівською візією феномену неовікторіанства розпочинається, приміром, резонансна стаття Дани Шиллер [19]; у напрямку конкретизації критеріїв приналежності тексту до неовікторіанського дискурсу працюють Енн Хейльман та Марк Ллюеллін [8, с. 8]. Саманта Джей Керрол наполягає на концептуальній значущості префіксу «нео» у назві феномену [2, с. 181].

У контексті полеміки із Джеймісоном набуває іншої інтерпретації і запропонована ним метафора канібалізму. Основою розбудови оновленої метафоричної моделі стає для Лай Мінь Хо інша частотна й впливова метафора – метафора літературного процесу як зміни поколінь у родині. Звісно, подібна метафорична модель не є новою; своєю популярністю у сучасних гуманітарних студіях вона завдячує насамперед класичній роботі Гарольда Блума «Острах впливу», що аналізує образи з есе Фрейда «Сімейний роман невротика» для позначення прагнення митців-сучасників позбутися впливу авторитетних попередників. Звідси, зокрема, й характеристика блумсберійського антивікторіанізму як єдиного конфлікту, що її зустрічаємо, приміром, у Саймона Джойса [10, с. 31].

Втім, сучасні неовікторіанські автори відділені від своїх літературних «предків» значно більшою дистанцією; покоління Маргарет Тетчер, яка у відомій промові на захист вікторіанських цінностей апелює до своєї «вікторіанської бабусі»,

було останнім, що мало із вікторіанцями безпосередній зв'язок. Письменники ж порубіжжя ХХ-ХХІ століть, як слушно зауважує Крістіан Гутлебен, сприймають вікторіанських попередників вже як свого роду «міфічних першопредків» [6, с. 185-186], авторитет і наслідування яких («претензія на спадщину») сприяє легітимізації «молоді» у літературному процесі.

Відштовхуючись від гутлебенівської ідеї вікторіанського письменника як «міфічного першопредка», Лай Мінь Хо через звернення до «Тотему й табу» Фрейда експлікує ритуальне коріння канібалізму–поїдання «тотемної їжі» з метою перебрати на себе чесноти кланового тотему, вдягання шкіри тотемної тварини (за Фрейдом – субституту предка) та імітація її поведінки задля відтворення зовнішньої подоби. Подібної «театральності» сповнена, на думку дослідниці, переважна більшість неовікторіанських романів: «Щоб відтворити певну вікторіанську ауру та ототожнитися зі своїми літературними предками, неовікторіанські письменники часто застосовують легко впізнавані лінгвістичні, наративні та стилістичні коди ХІХ століття, такі як формалізована мова, вибір лексики, синтаксичні конструкції, характеристика, репрезентація мовлення й свідомості, наративна структура» [15]. Власне самоназва «неовікторіанський», зауважує Лай Мінь Хо, нагадує практику найменування, а отже, і самоідентифікації племені за назвою тотему.

Втім, навіть такий «шанобливий» канібалізм може призводити до звинувачень у некритичній рецепції, а подекуди й відродженні, колоніальних, ксенофобських та інших деструктивних практик вікторіанської доби. Так, на тлі загострення полеміки між ліберальними й консервативними («неоімперськими») істориками й політиками щодо «прийнятних» та «неприйнятних» форм колоніалізму не уникли тавра «неоколоніальних» романи «Mister Pip» Девіда Лоджа та «Jack Maggs» Пітера Кері, кожний з яких, за визначенням Мінь Хо, у власний спосіб «канібалізує» як особистість Чарльза Діккенса, так і його творчий спадок. Цікаво, що роман двічі лауреата Букерівської премії, австралієць Кері опинився при цьому, як переконливо доводить Елізабет Хо, заручником поточної політичної ситуації: у контексті дебатів між ліберальним прем'єр-міністром Австралії Кітінгом та лідеркою консерваторів Хенсон щодо необхідності каяття нащадків колонізаторів перед австралійськими аборигенами відсутність у «Jack Maggs» жодної згадки про винищення аборигенів була сприйнята частиною критиків як ідеологічний демарш [9, 121-134].

Казус Джонса й Кері наочно демонструє залежність оцінки неовікторіанського проекту не стільки від уявної лінії розмежування між «високим» та «низьким», «елітарним» та «масовим», скільки від актуального стану суспільно-політичного дискурсу, зокрема, від стану протиборства його ліберальної та консервативної тенденцій. Розбудова цілісної концепції неовікторіанського проекту, в такий спосіб, неможлива без активного включення його у більш широкий історичний та політичний контекст, зокрема, на тлі такої доленосної події, як «Brexit».

Підбиваючи попередні підсумки, зазначимо, що усі ідентифіковані нами метафори актуалізації вікторіанського компоненту у неовікторіанському дискурсі можна умовно розподілити на дві великі групи, кожна з яких є похідною від відповідної узагальнюючої метафоричної моделі постмодерністської філософії історії: «фетишизації історії» Жана Бодрійя (метафори шанобливого відтворення) та «канібалізації історії» Фредріка Джеймсона (метафори агресивного присвоєння). Перехідною ланкою між двома екстремумами виступають метафори «шахрайства» та «шанобливого канібалізму». При цьому послідовність актуалізації тих чи інших метафоричних моделей у літературознавчому дискурсі ілюструє поступовий перехід від «реабілітації» живої традиції до її меморіалізації та сакралізації.

Проведене дослідження не претендує на вичерпну повноту, проте закладає підґрунтя для подальшої розбудови холистичної візії літературного виміру неовікторіанського проекту як у синхронічній, так і у діахронічній перспективі.

Бібліографічні посилання

1. *Byatt A.* On Histories and Stories: Selected Essays / Antonia Byatt. – London: Vintage, 2001. – 208 p.
2. *Carroll S. J.* Putting the “Neo” Back Into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction / Samantha J. Carroll // *Neo-Victorian Studies*. – 2010. - №3. – Vol.2. – Pp. 175-205
3. *Davies H.* Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction: Passionate Puppets / Helen Davies. – London: Palgrave-McMillan, 2012. – 219 p.
4. *Davies H.* Remapping the Territory of Victorian Studies: Review of Andrew Smith and Anna Barton’s Interventions: Rethinking the Nineteenth Century / Helen Davies // *Neo-Victorian Studies*. – 2018. - №10. – Vol.2. – Pp. 188 – 200
5. *Gardiner J.* The Victorians: An Age in Retrospect / John Gardiner. – London: Hambleton Continuum, 2002. – 293 p.
6. *Gutleben C.* Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel / Christian Gutleben. – Amsterdam&NY: Rodopi, 2001. – 248 p.
7. *Hadley L.* Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us / Louise Hadley. – New York: Palgrave Macmillan, 2010. – 192 p.
8. *Heilmann A., Llewellyn M.* Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999 – 2009 / Anne Heilmann, Mark Llewellyn. – New York: Palgrave Macmillan, 2010. – 324 p.
9. *Ho E.* Neo-Victorianism and the Memory of Empire / Elizabeth Ho. – London: Bloomsbury Academics, 2014. – 256 p.
10. *Joyce S.* The Victorians in the Rearview Mirror / Simon Joyce. – Athens: Ohio University Press, 2007. – 212 p.
11. *Kaplan C.* Victoriana: Histories, Fiction, Criticism / Cora Kaplan. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. – 170 p. – Pp. 37-84
12. *Kirchknopf A.* Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the 19th Century / Andrea Kirchknopf. – Jefferson: McFarland&Co, 2013. – 236 p.
13. *Kohlke M.* Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter / Marie-Louise Kohlke // *Neo-Victorian Studies*. – 2008. – №1. – Part 1. – Pp. 1-18
14. *Kohlke M., Gutleben C.* Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-imagined XIX century / Marie-Louise Kohlke, Christian Gutleben. – New York: Rodopi, 2012. – 340 p.
15. *Lai Ming Ho T.* Neo-Victorian Cannibalism: A Reading of Contemporary Neo-Victorian Fiction / Lai Ming Ho. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/neovictorian-cannibalism\(b9d54cae-5d4b-44b6-8e30-0f91fcb28e0c\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/neovictorian-cannibalism(b9d54cae-5d4b-44b6-8e30-0f91fcb28e0c).html)
16. *Miller J. H.* Parody as Revisionary Critique: Charles Palliser’s “The Quincunx” / Joyce Hillis Miller // *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*. – Amsterdam: Rodopi, 2004. – Pp. 129 – 148
17. *Perkin J.* Imagining Henry: Henry James as a Fictional Character in ColmTóibín’s «The Master» and David Lodge’s «Author, Author» // John Russel Perkin // *Journal of Modern Literature*. – 2010. – №2. – Vol. 33. – Pp. 114-130
18. *Scott E. J.* Traversing Trauma and Consuming Perverse Pleasures in the Neo-Victorian Novel/ Emily Jane Scott. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://researchportal.port.ac.uk/portal/files/6061778/Emily_Scott_Traversing_Trauma_and_Consuming_Perverse_Pleasures_in_the_Neo_Victorian_Novel.pdf
19. *Shiller D.* The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel / Dana Shiller // *Studies in the Novel*. – 1997. – №24. – Vol.4. – Pp. 538 – 560
20. *Бодрийяр Ж. Ф.* Система вещей. – М.: Рудомино, 2001. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-le-systeme-des-objets.htm>
21. *Ивашева В.* Английский роман XIX века в его современном звучании / Валентина Ивашева. – М.: Художественная литература, 1974. – 464 с.
22. *Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Эрвин Пановский. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 632 с.

Надійшла до редколегії 26.10.2018 р.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 811.111'25 :27 – 23

В. О. Пацан (Євлогій, архієпископ Новомосковський)*Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара*

ЄЛИЗАВЕТІНСЬКІ ТЕОРІЇ ПЕРЕКЛАДУ В КОНТЕКСТІ РЕНЕСАНСНОГО ДІАЛОГУ ПОЕТИКИ І РИТОРИКИ

У статті на основі сполучення історико-генетичного та історико-типологічного підходів визначаються ті лінії теоретичного осмислення практики перекладання, які оформилися в Англії в добу Єлизавети I на векторах ініційованої Відродженням комунікативно-діалогічної взаємодії поезики та риторики і виявили світоглядно-естетичні орієнтири, що спрямували розкриття топології особистісного буття в англійських перекладах Священного Писання, здійснених в останню третину XVI ст. і відомих як Женевська Біблія та Єпископська Біблія.

Англоренесансне визначення трансісторичної інтенціональної домінанти інтерлінгвальної комунікації, націленої на те, щоб «передати Слово Боже людськими мовами» (Ю. А. Найда), розглядається в контексті сходження ренесансно-гуманістичної та реформаторської траєкторій руху «до джерел», яке відбувалося на злеті Ренесансу в Англії й обумовило переорієнтацію перекладацької діяльності, спрямованої на багатомовне висловлення Передвічно-істинного, і її рефлексії з єдино-достовірного реконструктивного відтворення біблійного тексту на прирощення множини його інтерпретацій через прокладання індивідуального шляху до Богоодкровенної істини.

Фрагментарний характер єлизаветинського теоретизування щодо перекладу пов'язується з діалогічністю ренесансного співвіднесення поетичного творення із риторичним текстопородженням, яка, орієнтуючи авторське саморозкриття на індивідуалізацію його стильового і жанрового вимірів, інспірує спрямованість маніфестації перекладача не на зовнішньо-висловлений, а на внутрішньо-усвідомлений вибір власного підходу до перекладання наративів, що стає визначальною і для інтенцій на забезпечення особистісного доступу до Божественного Одкровення на різних мовах.

Ключові слова: Абсолютно Особистісний Бог, людська особистість, інтерлінгвальна комунікація, біблійна оповідь, перекладацький підхід, ренесансне повернення до джерел.

В статье на основе совмещения историко-генетического и историко-типологического подходов определяются те линии теоретического осмысления практики перевода, которые оформились в Англии в эпоху Елизаветы I на векторах инициированного Возрождением коммуникативно-диалогического взаимодействия поэтики и риторики и выявили мировоззренческо-эстетические ориентиры, задававшие направленность раскрытия топологии личностного бытия в английских переводах Священного Писания, осуществленных в последнюю треть XVI в. и известных как Женевская Библия и Епископская Библия.

Англоренессансное определение трансисторической интенциональной доминанты интерлингвальной коммуникации, нацеленной на то, чтобы передать «Слово Божье человеческими языками» (Ю. А. Найда), рассматривается в контексте сходжения ренессансно-гуманистической и реформаторской траекторий движения «к истокам», которое произошло на взлете Ренессанса в Англии и обусловило переориентацию переводческой деятельности, направленной на многоязычное высказывание Предвечно-истинного, и ее рефлексии с єдино-достовєрного реконструктивного воссоздания библейского текста на приращение множества его

інтерпретацій через прокладування індивідуального пути к Богооткровенной Истине.

Фрагментарний характер елизаветинського теоретизування вокруг перевода связується с диалогічністю ренесансного соотнесения поэтического творения и риторического текстопорождения, которая, ориентируя авторское самораскрытие на индивидуализацию его стилевого и жанрового измерений, инспирирует направленность манифестации переводчика не на внешне-высказанный, а на внутренне-осознанный выбор собственного подхода к реконструкциям нарративов и тем самым определяет и интенции на обеспечение личностного доступа к Божественному Откровению на разных языках.

Ключевые слова: Абсолютно Личностный Бог, человеческая личность, интерлингвальная коммуникация, библейское повествование, переводческий подход, ренесансное возвращение к истокам.

The article focuses on the process of rising the theory of translation in England and indicates the lines of forming its framework in the era of Elizabeth I on the methodological basis combining historical-genetic approach with historic-typological method and providing the explication of links between the Renaissance communicative-dialogic interaction of poetics and rhetoric and the establishment of world-view and aesthetic landmarks for reconstructing the typology of personal being in the English Scripture versions appeared in the last third of the sixteenth century and known as the Geneva Bible and the Bishops' Bible.

The study emphasizes the correlation between the English Renaissance definition of the trans-historic intentional dominant of interlingual communication aimed at "the transmission of God's Word in human languages" (E. A. Nida) and the convergence of Humanism and Reformation on the trajectory of the movement *ad fontes* where both the translators' activity directing at the multilingual utterance of the Pre-Eternal Verity and its reflection shifted their focus from the single authentic reconstruction of the biblical text to the plurality of the interpretations paving the personal ways to God's Revealed Truth.

The research connects the fragmentary character of Elizabethan theoretical thought focusing on the translation with the dialogicity of the Renaissance unity of poesis and rhetorical genesis as a source of individualizing style and genre dimensions of the author's self-definition inspiring the turn of the translator's self-manifestation including the intentions of transmitting Divine Revelation in different languages from outer declaration of the person's choice of mode and means of translating the narrations to inner decision-making.

Keywords: Absolutely Personal God, human person, interlingual communication, biblical narration, translator's approach, Renaissance return *ad fontes*.

Перехід рубікону між другим і третім тисячоліттями від Різдва Христового ознаменувався самооновленням посттрадиціоналістської свідомості, що ініціювалося нововідкриттям, у філософсько-гуманітарному просторі сучасності, граничної комунікативної ситуації – звернення людини до Бога, при якому самопізнання людської особи переростає в розуміння особистісності як Першооснови буття, недосяжне для його раціоналізованих «доконечних пояснень» (Б. П. Боун), націлених на відволікання надособових буттєвих і пізнавальних принципів від міжособистісних стосунків. До співвіднесення, у філософському і гуманітарно-наукових дискурсах сьогодення, «справжності суб'єктного» (М. О. Можейко), що покладається в основу персональної ідентичності, із необ'єктивованою граничністю комунікації спонукає ствердження, на теренах постмодерністської думки, марності численних і далекосяжних – основоположних для магістралі історичного становлення раціоцентризму – намагань визначити особистість шляхом редукції її першоформи до імперсональної когнітивної самототожності, які проблематизували усвідомлення власної персональності «Я» й «Іншим», встановивши горизонти сприйняття Абсолютно Особистісного Творця як знеособленого Трансцендентного Абсолюту. Сформульовані, щоб викрити амбівалентність концепту деперсоналізованої когнітивно самототожної суб'єктивності, ствердженого при

«двох народженнях європейського раціоналізму» (С. С. Аверинцев), деконструктивістське (Ж. Дерріда) й етико-комунікативне (Е. Левінас) обґрунтування антиформи «онтологічного аргументу» Божественного буття, що спираються на визнання Його непізнаваності вичерпним доказом *відсутності* Бога в житті людини, постали доводами «від зворотнього» невідбутності її прагнення долучитися до Абсолютного критерію істинності, для здійснення якого арсенал раціонального пізнання виявляється недостатнім. Тож заперечення досяжності безумовно-доконечної пізнавальної інтенції, що обернулися ствердженнями її безнастанності, виявили граничність автономізації людського розуму, яка була передречена ще традиціоналістським розрізненням «істини знання» й «істини віри», запровадженням схоластикою, щоб виробити аргументацію існування Творця, прийнятну для раціональності, спотвореної гріхопадінням, інспірувалася зрушенням світоглядних засад традиціоналізму, розпочатим у добу Відродження й обумовленим зміною теоцентричної орієнтації самовизначення людини його антропоцентричною спрямованістю, і стала висхідною для секуляристичного світосприйняття Нового і Новітнього часів.

Так сформувалося підґрунтя для новоусвідомлення раціоналістично не опосередкованої комунікабельності, що виявляється, передусім, у зверненості людської особи до Першоджерела духовності, як перед-когнітивного персонально-суб'єктного осердя, яке відкривається тоді, коли персоною визнається той, «хто існує у співвіднесенні з Богом....» [14, с. 488] (*тут і далі переклад мій – В. П.*). Означивши розгалужену траєкторію виявлення неосаяжності буттєвого статусу особистісності для класичних і некласичних онтологій, що ініціювало формування «постсекулярного» мислення, те наближення постнекласичної рефлексії комунікативного співіснування до його теїстичної основи, на фоні якого усвідомлюється потреба поновлення холістичного сприйняття особистості, відбулося й у досвіді осмислення апофатки Божественного імені, здійсненому Ж. Дерріда, щоб ствердити доконечність устремління людини до Творця [3], і при спробі продовжити «розмову із Богом по той бік буття» [15], втілений в «етиці відповідальності» Е. Левінаса, і при апеляції М. Фуко до християнської аскетичності в контексті обґрунтування ним намірів «думати інакше» як ініціатив входження в дискурсивне поле, де «ми самі перетворюємо себе на суб'єктів» [13], й у феноменологічній мета-дескрипції неявилої дійсності, включений Ж.-Л. Маріоном у побудову євхаристичної герменевтики, заснованої на розпізнаванні дару Божого через подяку [16].

Основною умовою виходу із «іманентного фрейму» (Ч. Тейлор) секуляризованого світогляду, що спрямується на подолання визначальної для нього розмежованості раціональної і духовної сфер особистісного самоусвідомлення, є визнання його головним орієнтиром первинного визначення особистісності як буттєвого Першоначала – її метаонтології, відкритої Надприродним Одкровенням і неосаяжної при відстороненні людського розуму від граничного досвіду спілкування. За точним виразом В. М. Лоського, «один лише Бог може знати її, Той Бог, Якого оповідь Книги Буття являє нам при призупиненні в Його творчості, здійсненому, щоб сказати на Передвічній Раді Трьох Іпостасей: “Створимо людину за образом Нашим і за подобою Нашою”» [6, с. 411]. Встановлений Богодуховенним свідченням про «вінець творіння», метаонтологічний вимір особистості був концептуалізований при оформленні металогіки тринітарного мислення у тріадології Великих Каппадокійців – Святителів Василя Великого, Григорія Богослова та Григорія Ниського – і набув реконструктивно-наративного вираження у перекладах Біблії на різні мови, покликаних забезпечити персональний доступ людей до Слова Божого.

Синергетичний – визначений долученням раціональності до Першоджерела духовності – характер інтерлінгвальної комунікації, спрямованої на багатомовне

висловлення Передвічно-істинного, був провіщений свідоцтвом Старого Завіту про змішування мов при побудові Вавилонської вежі, що стало прообразом сходження Святого Духа на апостолів у день П'ятидесятниці, і ствердився в новозавітній оповіді про цю подію, де говориться про отримання ними від обіцяного Ісусом Христом Утішителя дару говорити різними мовами, який зробив можливим розповсюдження Благої вісті серед усіх народів.

Однак, спрямовуючи практику перекладання на досягнення цієї мети власною трансісторичною інтенціональною домінантою – націленістю на винайдення способів і засобів іншомовного відтворення біблійного нарративу, що виявилася при відкритті старозавітної історії для античної думки, втілилась у ході багатовікової євангелізації народів Старого і Нового Світів і збереглась як протиположна секуляризації світобачення, теорія перекладу у процесі її становлення означила протилежні підходи до перекладацької реконструкції топології особистісності, викладеної у Священному Писанні, – і ті, які ґрунтуються на усвідомленні невіддільності горизонталі інтерперсональної комунікації від її вертикалі, що наближає до розуміння нередукованості особистісного, і ті, які їх розмежовують, прирікаючи інтерсуб'єкту комунікативну взаємодію, наснажену прагненням долучити ближнього до Божественного Одкровення, на віддалення від Богоодкровенної – безумовно-особистісної – істини у безнастанному пошуку взаємоприйнятних – неминуче «надособових» – метанаративних конвенцій.

У I ст. н. е. Філон Олександрійський охарактеризував найдавніший перекладний текст Старого Завіту, що став результатом його перекладання на давньогрецьку мову, здійсненому впродовж III-I ст. до н. е. в Олександрії, але був визнаний і поширений під латинською назвою – *Interpretatio Septuaginta Seniorum* (яка відтворює метатекстуально оформлене грекомовне найменування “ἡ μετάφρασις τῶν ἑβδομήκοντα” – «переклад сімдесяти старців»), як прояв синергії допомоги Творця і тварних – людських – зусиль, докладених благочестивими єврейськими мудрецами-перекладачами, обраними, завдяки їх обізнаності й у старозавітному каноні, й у літературі Давньої Греції, єгипетським царем Птолемеєм II Філадельфом для того, щоб здійснити місію, визначену і відкриту йому Промислом Божим. Описавши процес роботи над Септуагінтою у другій частині свого трактату «Про життя Моїсея», де йдеться про відкриття Синайського законодавства іншим народам, передусім, грекам, видатний іудейсько-еліністичний мислитель, відомий своїм внеском у формування біблійної екзегетики, наголосив, що усвідомлення богодухновенності Священного Писання мудrimi представниками всіх колін Ізраїльських, запрошеними перекласти П'ятикнижжя, обумовило розуміння ними неможливості виконання цього завдання поза ситуацією богоспілкування. Тож, за словами Філона Олександрійського, перекладачі, які усамітнилися на острові Фарос, узявши із собою книги Старого Завіту, «підняли їх і свої руки також до неба, благаючи Бога про те, щоб не зазнати поразки у здійсненні власного наміру», а потім «вони, як люди натхненні і наділені здатністю пророкувати, не говорили один з одним ні про що, але кожний із них використав ті ж самі іменники і дієслова, неначе невидимий підказувач передав їм всю їхню мову» [21, VI. (37)]. Так у руслі теоретизування щодо перекладацької діяльності, яке було прокладене Ціцероном і Горацієм при виголошенні настанов на перекладання латиною давньогрецьких літературних взірців за принципом «фігура-за-фігурою», ствердженням як модус авторського самовираження і протиставленим способу маніфестації «поневоленого перекладача», приреченого перекладати «слово-за-словом» [19], означилася доконечна інтенція перекладу в її формулюванні, що задає сприйняття теоцентричності самої інтерлінгвальної комунікації, націленої на те, щоб «передати Слово Боже людськими мовами» (Ю. Найда), як індикатора відповідності перекладеного тексту оригіналу.

На переході від античності до середньовіччя інтенціональна співвіднесеність перекладання із граничністю спілкування набула визначальної для багатомовного передавання Божественного Одкровення – орієнтованої на християнське розуміння духовно-інтелектуального синергетизму – конфігурації її теоретичного осмислення, яка встановилася на його лініях, що окреслились у ході оформлення західної «гілки» християнства, коли виникла потреба перекладу Богодухновенної Книги на латинську мову, а відтак, – постало питання про критерії перекладацького висловлення Передвічно-істинного. Пошуки відповіді на нього при поширенні християнського віровчення на Заході ініціювались і створенням першого латиномовного тексту Священного Писання – *Vetus Latina*, який став результатом перекладання з оригіналів лише новозавітних книг, а старозавітних книг – з їх найдавнішого і найбільш авторитетного грекомовного викладу – *Septuaginta* і розповсюдився в численних, інколи видозмінених екземплярах-переписах, названих *Manuscripta Italica*, і виявленням, при визнанні близькості цих перекладених текстів до текстів-джерел, що була засвідчена авторитетом блаженного Августина Аврелія, моментів їх розходження, і виправленням віднайдених недоліків, здійсненим блаженним Ієронімом Стридонським, і втіленням – у *Biblia Sacra Vulgata* – його задуму щодо перекладу на латину оригінальних текстів Старого Завіту і Нового Завіту.

І священники та богослови західної частини тоді ще єдиної Церкви, і самі перекладачі, залучені у процес формування корпусу давньоіталійських манускриптів-перекладів Біблії, й ініціатор їх редагування, завершеного появою Вульгати, вивіряли перекладацькі підходи, які втілювались у всіх цих досвідах іншомовного відтворення біблійних оповідей, тими його засадами, що були закладені в Септуагінті, визначеній, у продовження думки Філона Олександрійського, як «божественний переклад» (блаженний Августин Аврелій), осяяний «Надприродним світлом LXX тлумачів» (Руфін) [5]. Саме в цьому контексті рефлексії індикаторів достовірності перекладів Священного Писання богодухновенність найважливішої справи перекладачів і спрямованість перекладацької діяльності на раціонально обґрунтоване передавання оригіналу «не слово у слово, а думка в думку» (блаженний Ієронім Стридонський) [5] ствердилися як нерозривно пов'язані мірила точності багатомовного висловлення Богоодкровенної істини. Таке визначення двомірної відповідності оригінального і перекладених біблійних текстів ґрунтується на прийнятті відкритої християнством невіддільності інтелектуального зростання людини від її духовного вдосконалення, спрямованого, передусім, на зміцнення людського розуму, пошкодженого первородним гріхом.

Однак, відповідаючи в апології *Vulgata Versio* («Проти Руфіна») на інвективи з боку своїх видатних сучасників – християнських мислителів, насамперед, Августина, єпископа Іппонійського й Аквілейського священника Руфіна щодо неправомірності ініціативи перекладання на латинську мову з оригіналів не лише новозавітних, а і старозавітних книг, яка, начебто, зазіхає на авторитетність *Septuaginta*, Ієронім Стридонський доводить доцільність виконаної ним перекладацької роботи ствердженням необхідності виправлення неточностей і похибок, що в тій чи іншій мірі властиві всім спробам перекласти Священне Писання, укорінені у гріховній пошкодженості природи людини і потребують для їх усунення, перш за все, «вченості і словесного мистецтва» [4], здобутих власне людськими зусиллями, щоб досягти розуміння іншомовних текстів і сформулювати власний метод їх перекладу. Тож для перекладача, який створив латиномовний текст Біблії, визнаний католицьким богослов'ям богодухновенним перекладом [5], і надихався викладами Старого Завіту LXX тлумачами і Нового Завіту апостолами, що були відрефлектовані ним як прояви натхненної богоспілкування турботи «про думки» [4], осередком перекладання Біблії стає його раціональний вимір, де, на Ієронімов погляд, усвідомлюється «майже останнє місце» перекладачів серед духовно-облагодіяних [4].

Так у сфері рефлексії перекладацької діяльності, націленої на забезпечення особистісного доступу людей до Слова Божого, означилася перспектива розмежування духовності і раціональності, яке набуло вираження, первинного для західноєвропейської богословсько-філософської думки, у схоластичному виокремленні «істини знання» й «істини віри», що ініціювало раціоналізацію рефлексивно-традиціоналістської свідомості, ознаменовану оформленням, в епоху Ренесансу, антропоцентризму і раціоцентризму, основоположних для секуляристичного ствердження автономності людського розуму в Новий і Новітній часи.

Передвістивши, на векторах визначення трансісторичної інтенціональної домінанти перекладацької практики, які оформилися при розповсюдженні благої вісті про Ісуса Христа на Заході, те відсторонення раціонального пізнання від граничного комунікативного досвіду, що виявилось висхідним для становлення і класичного раціоналізму, покликано сформулювати розумоосязні аргументи християнського віровчення, і секуляризму, теорія перекладу на зламі традиціоналізму сама потрапила під вплив цих раціоналістичних тенденцій, посиленних на новочасному і новітньому етапах її розвитку. Чи не найбільш красномовним означенням ренесансної зміни теоцентричної орієнтації теоретичної думки, зосередженої на виробленні способів перекладання Священного Писання, на її антропоцентричну спрямованість став намір «мати різноманітність перекладів і читань», який був висловлений щодо Біблії в «еру» Єлизавети I (1558-1603), відзначену розквітом Відродження в Англії, Метью Паркером, архієпископом Кентерберійським [20] і безумовно інспірувавсь ренесансно-гуманістичною універсалізацією концепту *varietas*, запроваджененого античною риторикою при впорядковуванні аргументації, як маркера світоглядного й естетичного принципу «єдності в розмаїтті» [2], що обумовив переорієнтацію перекладацької діяльності, спрямованої на багатомовне передавання Божественного Одкровення, з єдино-достовірного реконструктивного відтворення біблійного нарративу на прирошення множини його інтерпретацій через прокладання індивідуального шляху до Передвічно-істинного. А граничність відходу теоретизування щодо критеріїв перекладу Богодуховенної Книги від богоспількування найбільш виразно означилась у Новий і Новітній часи, коли сформувалися і набули вираження інтенції на віднайдення індикаторів відповідності перекладених текстів Священного Писання оригіналу «поза Божественним Одкровенням» [17]. Ці спроби відволікання рефлексії інтерлінгвальної комунікації від усвідомлення теоцентричності її безумовно-доконечної мети виявили ту межу секуляризації світосприйняття, яка була прокладена у сфері теорії перекладу, а відтак, – доводить «від зворотного», що для того, щоб вийти за рамки секуляризованого світогляду і визначити траєкторію возз'єднання духовності і раціональності у постсекулярному пізнавальному просторі, де посттрадиціоналістська свідомість наблизиться до розуміння особистісності як буттєвої Першооснови, необхідно встановити абрис співвіднесення теоцентрично спрямованих і антропоцентрично орієнтованих ліній перекладацької маніфестації в узагальненні принципів перекладання, здійсненому естетикою Ренесансу, але все ще не відрефлектованому сповна на векторах її вивчення [10; 11].

Метою дослідження у пропонованій статті є реконструкція, на основі **сполучення історико-генетичного та історико-типологічного підходів**, тих ліній теоретизування щодо способів і засобів іншомовного відтворення нарративу, які оформились у єлизаветинську добу на векторах діалогу поетики і риторики, виявивши світоглядно-естетичні орієнтири, визначальні для розкриття топології особистісного буття в англійських перекладах Священного Писання, здійснених на злеті Відродження на Британському архіпелазі і відомих як Женевська Біблія (the Geneva Bible, 1560) та Єпископська Біблія (the Bishops' Bible, 1568).

В Англії останньої третини XVI ст. і практика перекладання, і її теоретичне осмислення визначались ініціативою звернення до джерел, висловленою в її ба-

гатованості у континентальній Європі шляхом використання перекладацького конструкту *ad fontes*, взятого із *Biblia Sacra Vulgata* блаженного Ієроніма Стридонського (“*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus*” (Ps.41:2) – «Як лине той олень до водних потоків, так лине до Тебе, о Боже, душа моя» (Пс. 41:2)), й основоположною для культурного руху Ренесанс. Саме цим закликком він спрямувався на поновлення первинної, втраченої в результаті гріхопадіння, довершеності людини – «вінця творіння» у секулярному – обмеженому часовою мірою її земного життя – століттям (*saeculum*) – просторі.

У гуманістичному розумінні наближення реальності саморозкриття тварної особистості до задуму Творця щодо неї пов’язувалося, як відомо, із досягненням ідеалу єдності «чесноти і вченості» (*virtus atque doctrina*), який був стверджений *Studia humanitatis* при висхідному для неї – інспірованому Данте Аліґ’єрі на зорі Відродження – діалогічному співвіднесенні християнської антропології, започаткованої Святими Отцями на межі античності і середньовіччя, із античним концептом *humanitas* – «людяність», запровадженим у відстороненні від Божественного Одкровення Ціцероном, щоб визначити повноту людської природи. Спираючись на новоусвідомлення відкритої Словом Божим невіддільності пізнання від міжособистісного спілкування, що була прихована у західній “гілці” християнства при розмежуванні «істини знання» й «істини віри», здійсненому в Середні віки схоластикою в ході обґрунтування доктрини католицизму, ренесансний гуманізм ствердив оволодіння древніми мовами – латиною, давньогрецькою, а пізніше і давньоєврейською – як передумову становлення досконалої людини – *uomo completo*, яке осмислив як досягнення нею богоподібності через виявлення її здатності до творчості, скерованої її ж розумом.

На ранньогуманістичному етапі діалогізації рефлексивно-традиціоналістської свідомості, знаменної для Ренесансу, осередком інтелектуально-творчого самовизначення людської особистості в комунікативно-діалогічній взаємодії стало наслідування, у власних народномовних творах, взірців мистецтва слова античності, що ініціювалося Франческо Петраркою, відзначалося сприйняттям естетично виражених світоглядних позицій поетів і риторів Давньої Греції і Риму, не долучених до благої вісті про Христа, як співвіднесених із християнськими цінностями і переросло у змагання з образами зразками їх творчості.

При подальшому оформленні діалогізму у сфері мультилінгвальної комунікації, утвореній Відродженням, гуманістична думка у своєму поверненні «до витоків» наблизилася, насамперед, завдяки зусиллям Еразма Роттердамського та його англійських послідовників – Джона Колета і Томаса Лінакра, до нововідкриття доконечної спрямованості цього руху, означеної використаним біблійним маркером топології особистісності в його латиномовній реконструкції, – долучення людської особи до Самосущої Особистості Бога у граничному комунікативному досвіді, формування якого передбачає персональний доступ до Священного Писання і Священного Передання, що забезпечується, передусім, вивченням оригінальних текстів Старого і Нового Завітів та творів Отців Церкви і їх перекладами.

Саме діапазоном ренесансно-гуманістичної рефлексії джерел *humanitas* визначилися грані співвіднесення духовності і раціональності в її руслі. З одного боку, на лініях наближення *ad fontes*, прокладених *Studia humanitatis*, відбулося новоусвідомлення перспективи інтелектуального зростання людини, заснованого на її духовному вдосконаленні, ініційованому визнанням теоцентричності міжособистісних відносин, – того шляху зцілення гріховно спотвореного людського розуму, який був відкритий античній – віддаленій від Богоодкровенної Істини – філософській думці християнством і ствердився в його східній традиції. З другого боку, осмисливши прагнення філософії античності пізнати істинне і на-

магання риторики тієї доби аргументувати істинність висловлюваного як спроби долучитися до буттєвого Першоначала, неосяжного без Надприродного Одкровення, гуманізм Відродження сприйняв сформоване ними при визначенні «людяності» розуміння пізнавальної діяльності як способу набуття моральних чеснот і трансформував, на виявлених ним векторах руху «до джерел», це бачення потенціалу раціонального мислення у ствердження достатності ресурсу самого *ratio*, долученого до біблійного свідчення про створення людини «за образом і подобою Божою», для того, щоб людська особистість могла вдосконалюватися не лише інтелектуально, а і духовно, що створило ґрунт для раціоцентризму й антропоцентризму. Оформивши «контрапункт» ренесансної діалогіки, така співвіднесеність теоцентричних і антропоцентричних орієнтацій самоусвідомлення людини задала магістральну тенденцію світоглядних трансформацій, розпочатих у добу традиціоналізму і визначальних для становлення посттрадиціоналістської свідомості, – відсторонення раціональності від Першоджерела духовності, яке відбулося при раціоналістичному відволіканні і самопізнання, і богопізнання від живого богоспількування, що призвело до знеособлення і «Я» й «Іншого», і самої Першооснови буття, а надалі – і до надання автономного буттєвого статусу людському розуму, секуляристично відмежованому від власних духовних витоків.

Водночас конфігурація переходу від традиціоналізму до історизму, провіщена траєкторією ренесансно-гуманістичного «повернення до витоків», стала активним фоном для Реформації, націленої на те, щоб поновити міжособистісні стосунки людини і Творця, обмежені і схоластичною раціоналізацією пояснення християнської догматики, і самим устроєм Римо-католицької Церкви. Наснажуючись досвідами долучення людської особи до Слова Божого, якими ознаменувався полемічно співвіднесений зі *Studia divinitatis* – визначений закликом до «глибинного прочитання» Біблії – напрям гуманістичного наближення *ad fontes*, звернення до Богодухновенної Книги, висхідні для реформаторського руху, ініціювали обґрунтування протестантського принципу *Solo Scriptum*, що передбачав забезпечення безпосередньо-особистісного доступу до Священного Писання на основі перекладу Старого і Нового Завітів на народні мови.

Чи не найбільш послідовно, у культурному просторі Ренесансу, ця вимога була дотримана в добу Єлизавети I в Англії – країні, де реформаторство започаткувалось як державне нововведення, а перекладацька діяльність, спрямована на те, щоб долучити ближніх до Божественного Одкровення, відбувалась у полі академічної рецепції ідей «філософії Христа» Еразма Роттердамського і спиралась на здійснений у першій третині XVI ст. Уільямом Тіндейлом переклад на англійську мову фрагментів старозавітного тексту з арамейської мови і новозавітного тексту з давньогрецької мови.

Однак трансісторична інтенціональна домінанта інтерлінгвальної комунікації не була розкрита єлизаветинською рефлексією перекладання, яка загалом не носила системного характеру, обмежуючись, в основному, метафоричними означеннями і вторинності реконструктивно-перекладацьких відтворень іншомовних наративів, і опосередкованості їх сприйняття крізь призму версій, створених перекладачами.

Так, автор першого англomовного «Мистецтва риторики» (1570) Томас Уільсон наголошував що переклад – це лише «змінний одяг», зауважуючи: «Не всі можуть носити оксамит...» [22].

Роджер Ешем – англоренесансний гуманіст, який став відомий завдяки своїй концепції гуманістичного виховання, викладеній у трактаті «Шкільний вчитель» (1570), стверджував, що перекладений текст – «це лише дерев'яна нога для культу, щоб рухатися...» [8, с. 226].

До того ж, в Англії останньої третини XVI ст. була відома і засторога Мішеля Монтеня щодо перекладання Богодухновенної Книги, яке, на думку французь-

кого філософа-гуманіста, може бути «в більшій мірі шкідливим, ніж корисним» [18, с. 139-140].

Поет-єлизаветинець Джон Денхем висловлював побоювання, що перекладена поезія може легко втратити свій «прихований дух», і тоді і читачу, і перекладачу доведеться мати справу з «*corpus mortuum*» – «мертвою головою» [7, с. 150-151]. Тож, з погляду митця, при перекладі поетичного твору його треба наповнити «новим духом» [7, с. 150-151].

Джордж Чепмен, який першим переклав поеми Гомера на англійську мову, вважав, що при перекладі необхідно націлюватися на погодження оригінального і перекладеного текстів «у змісті і висловлюванні» [9, с. 22-23].

Чи не єдиною плідною спробою теоретичного осмислення процесуальності перекладання в Англії епохи Єлизавети I стала апологія перекладацької практики, яка була створена Джоном Фоліо як передмова до його власного англійського перекладу «Досвідів» М. Монтеня. Перекладач – автор «захисту» наводить вислів Джордано Бруно про те, що «із перекладу бере витоки вся наука» [12, с. 5] і нагадує високоосвіченим «достойним перекладачам» про їх обов'язок «звільняти знання» від їх «ученої обгортки», щоб зробити їх доступними для простих людей [12, с. 5]. Джон Фоліо пов'язує реалізацію цього перекладацького імперативу, насамперед, із відкриттям для них безпосередньо-особистісного доступу до Слова Божого, який забезпечується перекладами біблійних текстів на їх рідну мову [12, с. 5].

В цілому слід визнати, що фрагментарний характер теоретизування щодо перекладацької діяльності, здійсненого єлизаветинськими *men of letters*, обумовлюється ренесансним діалогічним співвіднесенням поетичного творення («пойєсису») із риторичним текстопородженням («генезисом»). При такому сполученні поетики і риторики літературно-творча маніфестація особистості пов'язується спочатку із набуттям індивідуального стилю, а потім – і з індивідуалізацією жанрової форми шляхом довільного комбінування «готових» складників і митецького висловлювання, і художньої дійсності [1]. Виявлене розуміння особистісного саморозкриття у мистецтві слова розповсюджується і на сферу практики перекладу та її рефлексії, де спрямованість не на зовнішньо-висловлений, а на внутрішньо-усвідомлений вибір способу і засобів перекладацько-реконструктивного відтворення тексту стає визначальною і для інтенцій на багатомовне передання Божественного Одкровення.

Покликана сполучити теоцентрично й антропоцентрично орієнтовані форми творчої маніфестації людини, запроваджені ренесансними гуманістами і сприйняті реформаторами, безпрецедентна творчість єлизаветинських перекладачів Богодухновенної Книги спрямовувалася на той шлях особистісної самореалізації митця, на якому людська особистість – образ Божий – може досягти подібності Творцю, забезпечуючи комунікацію ближніх з Ним. Використовуючи літературно-творчий арсенал, сформований у ході «удосконалення» народних мов, скерованого античними поетологічними і риторичними принципами мовленнєвої діяльності, філологи єлизаветинської Англії – послідовники християнського гуманізму і прихильники церковного реформування – здійснили два переклади Священного Писання на англійську мову, відомі як Женевська Біблія і Єпископська Біблія.

У цих перекладних версіях Богодухновенної Книги у ході відтворення топології особистісного, означеної співвіднесенням концептів *ὁλότητα* і *πρόσωπον* у грецькому тексті Нового Завіту, формально-еквівалентна модель перекладу діалогічно сполучається з його матрицею, націленою, насамперед, на змістову відповідність.

При реконструкції ключових топосів буття особистості такий «діалог» класичних перекладацьких підходів розгортається у сполучення різних англомовних маркерів контекстуальних значень *ὁλότητα* і *πρόσωπον*, що відображає розумін-

ня естетичної категорії *decorum* – «доречність», сформоване в літературній теорії і художній практиці Відродження, і свідчить про спільність орієнтацій і групи перекладачів-вигнанців на чолі з Уільямом Уїтінгемом, яка знайшла притулок у Женеві, й об'єднання перекладачів-єпископів, очолюваного архієпископом Кентерберійським Метью Паркером, на співвідношення індивідуально-творчого висловлювання і «готового слова» (О. М. Веселовський) традиціоналізму, встановлене ренесансною поетикою стилю.

При відтворенні топологічної структури особистісності елизаветинські переклади Священного Писання розходяться у шляхах перетворення його текстової організації. Перекладацькі інновації, втілені в Женевській Біблії, не вичерпуються запровадженням першого сучасного поділу біблійного тексту на вірші, але включають і коментарі у квадратних дужках, що формують його задане сприйняття. У Єпископській Біблії суміщуються дві протилежні позиції щодо структури тексту: пріоритет настанови, який передбачає тенденційність інтерпретацій свідчень Богодухновенної Книги, і «розмаїття перекладів і прочитань», що демонструється сполученням різних варіантів перекладу псалмів і позначенням ініціалів перекладачів під перекладеними ними частинами Священного Писання. У виявленій розгалуженості відходу перекладачів-єлизаветинців від способів побудови наративу, реалізованих у давньоєврейському Старому Завіті і давньогрецькому Новому Завіті проглядається відображення ключого принципу естетики Ренесансу – *varieta* («єдність у розмаїтті»), ствердженого як домінанта ренесансної поетики жанру.

Естетично відображаючи інтенції на розкриття теоцентричності міжособистісних взаємин за допомогою художньо-словесного інструментарію, виробленого при набутті художньою свідомістю Відродження антропоцентричної спрямованості, і посилюючи раціональне сприйняття біблійного тексту, всі ці засоби забезпечення персонального доступу до живого Слова Божого призвели до раціоналістичного обмеження сфери осягнення Надприродного Одкровення і сформували передумови для зведення духовного осереддя особистості спочатку до особистісного, а потім і до деперсоналізованого *ratio* і ствердження на цій основі раціоцентризму, який сьогодні осмислюється як джерело «іманентного фрейму» (Ч. Тейлор) секуляризованого світогляду і потребує подальшого перегляду, зокрема й у сфері теоретизування щодо інтерлінгвальної комунікації, в ході оформлення постсекулярного простору персонально-суб'єктного самовизначення.

Бібліографічні посилання

1. Власенко Н. І. Автор як наслідувач-деміург: ренесансно-маньєристична рефлексія поетичного творення / Н. І. Власенко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки, 2017. – Вип. 12. – С.88–96.
2. Власенко Н. І. Риторичні витоки діалогічності роману: особливості проблематизації в жанровому метадискурсі / Н. І. Власенко // Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць, 2017. – Вип. XXI. – С.9–25.
3. Деррида Ж. Эссе об имени / Ж. Деррида [пер. с франц. Н. А. Шматко]. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 192 с.
4. Иероним Стридонский Апология против книг Руфина, посланная Паммахию и Марцелле / Иероним Стридонский // Творения блаженного Иеронима Стридонского. – Киев: Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1879. – Часть 5 – 149 с.
5. Иосиф, Иером. Труды блаженного Иеронима в деле перевода Священного Писания / Иером. Иосиф // Православное обозрение. – М.: 1860. – № 2. – С. 293-307.
6. Лосский В. Н. Богословское понятие человеческой личности/ В. Н. Лосский // Богословие. – Мн.: Белорусский Экзархат – «Харвест», 2007. – С. 400-411.
7. Amos R. F. Early Theories of Translation / R. F. Amos. – N.Y.: Columbia University Press, 1920. – 184 p.
8. Ascham R. Schoolmaster / R. Ascham// The Whole Works of Roger Ascham. – L.: John Russel Smith, 1864. – P. 176–258.

9. *Chapman G.* Epistle to the Reader / The Poems of George Chapman – L.: John Russel Smith, 1864. – P. 22–23.
10. *Denton J.* Translation and Manipulation in Renaissance England / J. Denton. – Florence: Firenze University Press, 2016. – 108 p.
11. *Ebel J. G.* Translation and Cultural Nationalism in the Reign of Elizabeth / J. G. Ebel // Journal of the History of Ideas – 1969. – № 4 (October – December). – P. 593–602.
12. *Florio J.* Epistle to the Courteous Reader / J. Florio // The Essays or Morall, Politike and Millitarie Discourse of Lord Michael de Montaigne. Trans. John Florio. – L.: Edward Blount, 1603. – P. 3–17.
13. *Foucault M.* The Subject and Power / M. Foucault // Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics [ed. by H. L. Dreyfus and P. Rabinow]. – Brighton: Harvester Press, 1982. – P. 208–227.
14. *Krieg R. A.* Romano Guardini's Theology of the Human Person / R. A. Krieg // Theological Studies. – 1998. – №59. – P. 487–505.
15. *Levinas E.* Totalite et infini: essai sur l'exteriorité / E. Lévinas. – Paris: Le Livre de Poche, 1990. – 346 p.
16. *Marion J.-L.* God without Being / J.-L. Marion. – Chicago – London: The University of Chicago Press, 1991 – 344 p
17. *Metzger B. M.* Theories of the Translation Process / B. M. Metzger // Bibliotheca Sacra. – 1993. – № 150 (April-June). – P. 140–150.
18. *Montaigne M.* Les Essais / M. Montaigne. – P.: Presses Universitaires de France, 1965. – 184 p.
19. *Patsan V. O.* (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk) The Elizabethan Bible Versions at the Background of the Traditionalist Theory of Translation / V. O. Patsan (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk) // Від бароко до постмодернізму. – Д.: «Ліра», 2017. – Вип. XXI. – С. 25–37.
20. *Patsan V. O.* (bishop Eulogius of Novomoskovsk) At the Threshold of American Personalism: Providing the Personal Access to God's Word in Elizabethan Bible Translations / V. O. Patsan (bishop Eulogius of Novomoskovsk) // Грані. – 2016. – №2. – С. 131–145.
21. *Philo of Alexandria.* A Treatise on the Life of Moses, that is to say, On the Theology and Prophetic Office of Moses, Book II / Philo of Alexandria // The Works of Philo Judaeus [translated from Greek by Ch. D. Yonge]. – L.: G. Bell & Sons, 1854 – 1890. – Vol. III. – I (1) – XLIX. (270).
22. *Wilson, Thomas* The Arte of Rhetorique / Thomas Wilson [Ed. G. H. Mair. – Oxford: Clarendon Press. – 236 p.

Надійшла до редколегії 20.10.2018 р.

УДК 821.133.1 «18»

Є. В. Гавриленко

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА XVIII СТОЛІТТЯ У СЕНДАЛІВСЬКОМУ ІНТЕРТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ ПИСЬМЕННИКА)

Досліджується вплив англійської літератури XVIII століття на художню та автобіографічну спадщину Стендаля на прикладі таких сендалівських еґодокументів, як «Спогади еґотиста» (1832) та «Життя Анрі Брюлара» (1835–1836) із залученням до аналізу ключових для формування поетики бейлівського сповідально-мемуарного тексту творів британської літератури зазначеного періоду. В статті, зокрема, аналізуються способи утворення і формування окремих концептів сендалевської естетики та шляхи розширення лексики автобіографічних творів

Анрі Бейля, надається пояснення змісту деяких основних лексем у вокабулярі автора «Червоного і чорного», простежуються і розглядаються гіпотетичні інтертекстуальні зв'язки між автобіографічною прозою Стендаля та творчістю таких авторів англійської літератури XVIII століття як О. Голдсміт, А. Поуп, Г. Філдінг, Л. Стерн, робляться узагальнені висновки про міру впливу та ступінь взаємодії між ними.

Ключові слова: автобіографія, англійська література XVIII століття, неологізм, інтертекстуальність, happy few, poffer, Олівер Голдсміт, Генрі Філдінг, Лоренс Стерн.

Изучается влияние английской литературы XVIII века на художественное и автобиографическое наследие Стендаля на примере таких стендалевских эгодокументов, как «Воспоминания эготиста» (1832) и «Жизнь Анри Брюлара» (1835-1836) с привлечением к анализу ключевых для формирования поэтики бейлевского исповедально-мемуарного текста произведений британской литературы указанного периода. В статье, в частности, анализируются способы образования и формирования отдельных концептов стендалевской эстетики и пути расширения лексикона автобиографических произведений Анри Бейля, дается объяснение содержания некоторых основных лексем в вокабуляре автора «Красного и черного», прослеживаются и рассматриваются гипотетические интертекстуальные связи между автобиографической прозой Стендаля и творчеством таких авторов английской литературы XVIII века, как О. Голдсмит, А. Поуп, Г. Филдинг, Л. Стерн.

Ключевые слова: автобиография, английская литература XVIII века, неологизм, интертекстуальность, happy few, poffer, Оливер Голдсмит, Генри Филдинг, Лоренс Стерн.

The present article investigates the influence of English literature of 18th century on Stendhal's artistic and autobiographical heritage through the example of such his egodocuments as «Souvenirs d'égotisme» (1832) and «Vie de Henry Brulard» (1835-1836) involving some key works of British literature as being crucial for the formation of the poetics of Beyle's memoirs over the specified period. In particular, methods of creation and formation of some concepts of Stendhal's aesthetics and different ways of enlargement of the lexicon of autobiographical works by Henri Beyle are analysed, is given an explanation of the meaning of some of lexical items forming part of French author's vocabulary, hypothetic intertextual connections between Stendhal's autobiographical prose and the works of such English writers of 18th century as Goldsmith, Fielding, Sterne are revealed and examined.

Key words: autobiography, English literature of the 18th century, neologism, intertextuality, happy few, poffer, Oliver Goldsmith, Henry Fielding, Laurence Sterne.

Один з піонерів бейлезнавства К. Стрієнський (Stryiński) свого часу небезпідставно визначив Стендаля як «людину XVIII століття, яка заблукала у героїчних часах Наполеона» [25, р. 3]. Вплив попередньої епохи на художню і сповідальну спадщину письменника важко переоцінити: на сторінках стендалівських текстів повертаються до читача знані за минулої доби оповідальні моделі: за ними розігруються окремі епізоди (так, Жульєн, намагається підкорити пані де Фервак за правилами епістолярної війни, викладеними у «Небезпечних зв'язках» Лакло) і ними спрямовуються цілі сюжети (Сорель повсякчас стоїть перед життєвим вибором, колізія якого підказана захопленням автора творчістю Стерна), і, водночас, мрії про любовні пригоди юного провінціала Анрі Брюлара (alias Анрі Бейля) у Парижі – так само, як і роздуми про них змученого Люсьєна Левена та епізод з пораненням та одуженням Фабріціо при Ватерлоо – ніби відлунюють сторінками творів галантного віку, втілюючи знайомі романні топоси. Значний вплив на формування романіста Стендаля та Бейля-автобіографа, безсумнівно, мала англійська література XVIII століття, про що засвідчують численні інтертекстуальні зв'язки між нею та художньою й сповідально-мемуарною творчістю Стендаля. Мета даної статті – висвітлити деякі з них.

Попри незнання англійської мови (онук доктора Ганьона візьметься за її вивчення лише через кілька років, після від'їзду з батьківського дому), юний Анрі

Бейль, менше з тим, вже був дещо обізнаний з літературною спадщиною Англії взагалі і XVIII століття зокрема, констатує видатний стендалезнавець В. Дель Літто (Del Litto), аналізуючи у своїй фундаментальній монографії «La vie intellectuelle de Stendhal» (1959), літературний багаж Стендаля у 1802 році: замолоду майбутній автор «Червоного» читає В. Шекспіра, С. Річардсона, який викликає в нього «сльози ніжності» та, ймовірно, Д. Дефо, Д. Свіфта і «чорні» романи А. Радкліфф» [8, р. 27], про деяких британських письменників, таких як Д. Аддісон, він складає уявлення не читаючи їх – зі слів свого лектора Дюбуа-Фонтанеля, який мав звичку прикрашати свої пояснення за допомогою численних цитат [8, р. 23], і якому, попри дещо іронічну згадку про професорову англійську мову в «Житті Анрі Брюлара», автор лишився вдячним [22, р. 289], зазначивши, що сам він доступив до неї «лише роки потому, коли з доброго дива загадав собі вивчити напам'ять перші чотири сторінки «Векфільдського священника» [22, р. 289-290] (тут і далі, якщо не зазначено окремо, переклад українською мовою мій – Є.Г.).

Роман О. Голдсмита невиннодітково посідає у стендалівській бібліотеці одне з чільних місць серед англійських текстів попереднього століття, оскільки від нього – за однією з двох найбільш впливових версій – бере свій початок бейлівський авторський концепт «the happy few» – «нечисленні щасливіці», термін, яким А.Бейль позначав обраного – прихильного (*bénévole*) та чутливого (*âme sensible*), водночас далекого (*mon lecteur de 1880*) та близького (*quelque âme que j'aime*) – майбутнього читача своїх сповідальних творів: «tracts..) I have the consolation of thinking are read only by the happy Few» – «Я маю втіху від думки про те, що їх (мої трактати) читають лише нечисленні щасливіці», – говорить головний герой книги – добрий отець Прімороз. Втім, прообраз цієї знаменитої стендалівської формули постає ще з авторського щоденника письменника 1804 року: 21 флореаля (11 травня) Бейль, зокрема занотує: «...ce parlerre était ce me semble, composé de l'heureux petit nombre» [21, р. 127] – «...цей партер, як мені здавалося, складався з тих небагатьох щасливих», хоча, вперше цей вислів ужито дещо раніше, коли на початку того ж року у листі до Е.Мунье він позначив себе його англійським еквівалентом – «the happy few» [20, р. 167]. Навіть набувши своєї остаточної форми, – у вигляді дзвінкого та ємкого англіцизму, – в якій він з'являтиметься, зокрема, в «Історії живопису в Італії» (видання 1817 та 1825 років) – в ролі епіграфа, та «Пармському монастирі», де він правитиме за останнє слово [11, р. 319], концепт спорадично виринатиме на сторінках стендалівських творів у своєму первинному неперекладному варіанті, як-от, у одній з версій авторської передмови до «Люсьєна Левена»: «J'ai désiré un petit nombre de lecteurs...» [6, р. 410] – «Я бажав собі нечисленних читачів». Канонічного ж наповнення ключове для Стендаля поняття уперше набуло у листі письменника до Луї Крозе від 28 вересня 1816 року, у якому перший наполягає на наступній формі посвяти до «Історії живопису»: «Надрукувати ... на наступній за титульною сторінці – to the happy few. Цьому задуму вже два роки. Це пояснює всю книгу. Я присвячую її чутливими душам» [24, р. 226]. Окрім мистецтвознавчих розвідок автора «Червоного і чорного», таких як «Історія живопису в Італії» та «Рим, Неаполь і Флоренція» [10, р. 302], Голдсмита помітно присутній у інтертексті обох стендалівських автобіографічних спроб: у «Спогадах еготиста» Бейль згадує про переглянуту ним у Лондоні у 1821 році комедію Голдсмита «She stoops to conquer» [23, р. 103] та змальовує критика Делеклюза за допомогою головного персонажа англійського роману: «M. de L'Étang est un caractère dans le genre du bon vicair de Wakefield» [23, р. 163] – «Делеклюз за характером схожий на доброго священника з Вейкфілда» (L'Étang – таке умовне позначення дав своєму знайомцю Стендаль); рукописи «Анрі Брюлара» містять одразу декілька варіантів стислих анотацій до «Життя» [22, р. 436-437], у яких автор «Брюлара» пов'язує між собою роман Голдсмита і власну спробу досягнути і зафіксувати власне минуле ланцюгом неочевидної подібності, називаючи свою

книгу «романом-імітацією «Вейкфільдського священника», а в самому тексті автобіографічного твору кваліфікуючи його як «суперника в невинності» – «*émule en innocence*» [22, р. 283], що вчергове ставить знак питання про авторську гру з читачем чи мистифікацію, вважає один из провідних стендалезнавців сучасності Б. Дідьє (Didier) [12, р. 273]. Попри свою доведеність, ця гіпотеза про походження знаного стендалівського концепта не зустріла одностайної підтримки стендалезнавчих кіл, лишивши питання відкритим: А. Мартіно (Martineau), наприклад, ще 1951 року зазначав як про «вдале відкриття» про припущення Поля Азара, яке змусило звернути увагу на твір Голдсмита як на ймовірне джерело запозичення [15, р. 134], – на противагу вже існуючому поясненню генези відомої бейлівської формули. Про прихильність до цієї теорії в різні часи заявляли такі фахівці як вже згадувані П. Азар (Hazard) та А. Мартіно, Б. Дідьє, Р. Деньє (Dénier), визнавали її як можливе пояснення Ж. Блен (Blin) і В. Дель Літто, хоча, останній і дорікав П. Азару тим, що він не поцікавився, коли саме був прочитаний Стендалем роман «співця англійської глибинки» [8, р. 94].

Інша, маловідома версія появи вислову «the happy few» у стендалівському лексиконі, як вказує Ж. Блен [6, р. 411], належить італійському філософу Гальвано делла Вольпе (Galvano della Volpe), який пов'язує його виникнення з твором англійського поета XVIII століття Александра Поупа (Pope) «Досвід про критику» («An Essay on Criticism») (1711), який, з-поміж іншого, пише: «Such once were Criticks, such the Happy Few, Athens and Rome in better Ages knew» [18, р. 37] (дано зі збереженням оригінальної орфографії) – «Такі колись були критики, такі нечисленні щасливці, Яких знали Афіни та Рим у кращі часи». У російськомовному перекладі поеми Поупа А. Суботіним, цей вислів втрачено: «Такими были критики; таким Рукоплескали Греция и Рим» [3, р. 89]

Попри те, що Стендаль знав Поупа як перекладача Гомера [8, р. 118] та творця передмови до видання творів Шекспіра [8, р. 133-134], власна творчість англійського поета не стала об'єктом окремої рефлексії автора «Життя Анрі Брюлара», і посилання на неї носять епізодичний характер. Тому, слід зазначити, що, окрім Ж. Блена, який у своєму капітальному дослідженні «Стендаль і проблеми особистості» (1958, перевидано у 2001) принагідно стисло – однією приміткою – підсумовує історію питання, ніхто з визначних стендалезнавців до цієї теорії не звертається і до широкої дискусії її не залучає.

Неможливо оминати й іншу авторитетну теорію про витоки відомого стендалівського образу, родоначальниками якої у бейлезнавстві другої половини XX століття вважають одночасно Луї Жіллі (Gillet) та Луїджі Фосколо Бенедетто (L.-F. Benedetto) [15, р. 134; 6, р. 410], що в якості генетичного джерела дефініції називає драму В. Шекспіра «Генріх V» (1599), у 3-й сцені IV-ї дії якої ми читаємо: «But we in it shall be remembered; We few, we happy few, we band of brothers» – «А разом з ним і нас запам'ятають – Щасливців жменьку і братів по зброї» (переклад Віктора Ружицького) [4, р. 413]. Попри достатньо посередню оцінку цієї шекспірівської п'єси з боку самого Анрі Бейля [19, р. 672] і аргументованість теорії запозичення формули «the happy few» з книги Голдсмита, версія про її походження з твору Великого Барда є доволі популярною у стендалезнавстві: про неї згадує А. Мартіно [15, р. 134] і не обходить увагою Ж. Блен [6, р. 410], у її безсумнівності упевнена М. Ді Майо (Di Maio) [13, р. 8], саме під впливом «Генріха V», припускає К. Гундерсен (Gundersen), в орфографії імені автобіографічного героя «Брюлара» з'являється нетипова для його франкомовного написання літера «Y» – Henry, яка ще більше відчужує Анрі від його справжніх родинної та національної ідентичності на користь вигаданих і самовільно присвоєних [14, р. 367].

Ще одне поняття англомовного походження у стендалівському вокабулярі, що заслуговує на пильну увагу, – слово «*proffer*», похідне від «*to puff*» – «розхвалювати, захвалювати, надмірно рекламувати». Попри те, що, на відміну від бага-

твох інших стендалівських неологізмів, автору «Червоного і чорного» не вдалося ввести новоутворену лексему в широкий обіг у французькій мові [17, р. 542], на сторінках його творів випадки вживання слова далеко не поодинокі. Стендаль плідно використовує його як у вигляді деривату – таким ми зустрічаємо його у «Житті Анрі Брюлара», де автобіограф, рефлектуючи про можливу подальшу долю власної сповіді, відгукується про одного з літераторів минулих років, та застосовує власний неологізм, принагідно пояснюючи майбутньому читачеві його походження: «Si...la chose semble ennuyeuse, on en parlera au bout de trente ans comme aujourd'hui l'on parle du poème de la Navigation et cet espion d'Es-ménard...cet espion était ce me semble, censeur ou directeur de tous les journaux qui le poffaient (de to puff) à l'outrance toutes les semaines» [22, р.31-32] – «Якщо...річ ця (спогади Стендала – Є.Г.) видається нудною, за тридцять років про неї говоритимуть, як сьогодні говорять про поему «Морепоплавання» цього шпигуна Еменара...цей шпигун, здається, був цензором або директором усіх газет, які щотижня без міри його паффували (від to puff)», так і у незмінній англомовній орфографії [17, р. 542.]. Згідно з припущенням Ж. Мелія (Mélia), висловленим на початку минулого століття і згодом підтриманим Б. Дідьє у коментарях до видання «Брюлара» [22, р. 453], англіцизм був запозичений А. Бейлем з останньої комедії британського драматурга XVIII століття Річарда Брінслі Шерідана «Критик» (1779) [16, р. 201-202], герой якої – містер Пуф (у перекладі Боброва-Богословської, у Шерідана – Puff) так говорить про своє ремесло: «I love to be frank...and to advertise myself, ...I'm a practitioner in panegyric, ...a professor of the art of puffing...». На подібну можливість вказує, зокрема, і повідомлення А. Кордьє (Cordier), який наприкінці XIX століття отримав у власність від антиквара Буччі стендалівські *Elementari sulla poesia*, серед яких – текст комедії Шерідана «Суперники» (1775) з приміткою Бейля: «Good à copier excepté le dernier acte. Bonne pièce de romanesque» [7, р. XXV], що, ймовірно, свідчить на користь наведеної вище тези.

Доволі прозора алюзивність формули, якою підсумовується 2 глава «Життя Анрі Брюлара», – «Після стількох загальних міркувань я маю народитись», – певно, не вичерпує різноманіття аспектів взаємодії найбільшого автобіографічного твору А. Бейля з «Трістрамом Шенді» Стерна, яка виходить далеко за межі зв'язку з ним на рівні буквального цитування, наслідування чи запозичення: шендістський інтертекст червоною лінією проходить через бейлівські проекти різних часів і жанрів – від передмови до «Двох чоловіків» через «Червоне і чорне» до «Життя Анрі Брюлара» [5, р. 688]. Стерніанством Стендала пояснюються, зокрема, поетика численних авторських відступів і нелінійна хронологія оповідання, свідомо анахронічність «Брюлара»; на думку М. Нерліха (Nerlich), книга англійця – безсумнівна літературна модель структурування тексту для Бейля-самодослідника і, в якості «антироману» [1, р. 292], «анархічного варіанту роману» – заманливий жанровий орієнтир [2, р. 153-155], який Ш. Белл (Bell) визначає як своєрідну протиположність лінійній моделі автобіографії, запропонованої Руссо [5, р.688-689]; зрештою, Б. Дідьє тлумачить фігуру Трістрама на сторінках мемуарно-сповідальної прози Стендала як своєрідну символіку невимовності будь-якого початку і неможливості створення автобіографії, неможливості до якої «Анрі Брюлар» постійно повертається [12, р. 272].

«Історія Тома Джонса» також постає на сторінках «Життя» лише двічі – зокрема, коли, висловлюючи сумнів у своїй здатності знайти розуміння у читачів, вихованих на романах, що неправдиво зображують людське серце, Бейль протиставляє їм Філдінга [22, р. 54], – проте інтертекст англійського роману поширюється далеко за межі стендалівського сповідального тексту. Знайомий з творчістю британського письменника XVIII століття принаймні з 1803 року, Бейль послуговується створеними Філдінгом образами Тома Джонса та Блайфіла для задуму комедії «Два чоловіки», яка, зрештою, лишиться лише задумом [8, р. 94; 9,

р. 274], працюючи над незавершеним «Люсьєном Левеном», він постійно піддаватиме аналізу і зіставленню творчу манеру – власну і англійського романіста [9, р. 274], порівнюватиме твір британського автора з «Іліадою», констатуючи його забутість та приналежність до минулого. Втім, інтерес автора «Пармського монастиря» до «Тома Джонса», незважаючи на розчарування від французького перекладу, залишиться незмінним – почавши в якості посібника до вивчення англійської мови в бібліотеці юного Анрі Бейля, книга пройде повноцінну еволюцію сприйняття – від «другорядного» до «чудового» роману про Тома Джонса, який Стендаль – автор-початківець и зрілий майстер – неодноразово перечитуватиме, уважно вивчатиме та час від часу критикуватиме [9, р. 274].

Англійська літературна спадщина XVIII століття у рецепції Стендаля мала значний вплив на художню та сповідально-мемуарну творчість автора «Червоного і чорного», утворивши численні та різноманітні інтертекстуальні зв'язки, дослідження яких залишається актуальним і в майбутньому.

Бібліографічні посилання

1. *Вольперт Л. И.* Стернианство Пушкина и Стендаля / Л. И. Вольперт // Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. – Тарту: 2010. – с. 282-293 [Интернет-публикация].
2. *Нерлих М.* Стендаль, сам свидетельствующий о себе и своей жизни / Михаэль Нерлих. – Пермь: УралLTD, 1999. – 361 с.
3. *Поуп А.* Опыт о критике / Александр Поуп // Поуп А. Поэмы. – М: Художественная литература, 1988. – С. 89.
4. *Шекспір В.* Генріх V / В. Шекспір // Шекспір В. Твори в шести томах. – К: Дніпро, 1985. – Т.3. – С. 349-442.
5. *Bell Sh.* Sterne, Laurence / Sheila Bell // Dictionnaire de Stendhal. – Paris: Honoré Champion, 2003. – p.688-689.
6. *Blin G.* Stendhal et les problèmes de la personnalité / Georges Blin. – Paris: José Corti, 2001. – p.410-411.
7. *Cordier H.* Molière jugé par Stendhal / Henri Cordier. – Paris: 1898. – p.XIX-XXV.
8. *Del Litto V.* La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821) / Victor Del Litto. – Paris: PUF, 1959. – p. 23-27.
9. *Dénier R.* Fielding, Henry / Renée Dénier // Dictionnaire de Stendhal. – Paris: Honoré Champion, 2003. – p.274.
10. *Dénier R.* Goldsmith, Oliver / Renée Dénier // Dictionnaire de Stendhal. – Paris: Honoré Champion, 2003. – p.302.
11. *Dénier R.* «Happy Few» (to the) / Renée Dénier // Dictionnaire de Stendhal. – Paris: Honoré Champion, 2003. – p.319.
12. *Didier B.* Stendhal autobiographe / Béatrice Didier. – Paris: PUF, 1983. – p. 272-277.
13. *Di Maio M.* Préface / Mariella Di Maio // Stendhal. Aux âmes sensibles. Lettres choisies (1800-1842) – Paris: Gallimard, 2011. – P. 7-8.
14. *Gundersen K.* Vie de Julien Sorel / Karin Gundersen // Romansk Forum, 2002/02, №16 – P. 367-370.
15. *Martineau H.* L'oeuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensée / Henri Martineau. – Paris: Albin Michel, 1951. – P. 133-134.
16. *Mélia J.* Les idées de Stendhal / Jean Méliá. – Paris: Mercure de France, MCMX. – P. 201-204.
17. *Sérodès S.* Poffer / Serge Sérodès // Dictionnaire de Stendhal. – Paris: Honoré Champion, 2003. – P. 541-542.
18. *Pope A.* An Essay On Criticism / Alexander Pope. – London: Printed for W.Lewis in Russel-Street; Covent-Garden, MDCCXI. – P. 37.
19. *Reid M.* Shakespeare, William / Martine Reid // Dictionnaire de Stendhal. – Paris: Honoré Champion, 2003. – P. 670-672.
20. *Stendhal.* Correspondance (1801-1805) / Stendhal. – Paris: Le Divan, MCMXXXIII. – P. 167.
21. *Stendhal.* Journal (1801-1805) / Stendhal. – Paris: Le Divan, MCMXXXVII. – p. 127.

22. *Stendhal*. Vie de Henry Brulard / Stendhal. – Paris: Gallimard, 1973. – 502 p.
23. *Stendhal*. Souvenirs d'égotisme / Stendhal. – Paris: Gallimard, 1983. – 253 p.
24. *Stendhal*. Aux âmes sensibles. Lettres choisies (1800-1842) / Stendhal. – Paris: Gallimard, 2011. – 604 p.
25. *Stryiński C.* Souvenirs d'égotisme / Casimir Stryiński // Stryiński C. Soirées du Stendhal Club. Documents inédits. Deuxième édition – Paris: Société du Mercure de France, MCMIV. – p. 3.

Надійшла до редколегії 20.05.2018 р.

УДК 821.161.1.0

В. П. Казарин, М. А. Новикова

Таврический национальный университет имени В.И.Вернадского

Н. В. ГОГОЛЬ: «СТРАШНАЯ МЕСТЬ» – КРУГ И ЧАША

Статтю присвячено подорожжі М. В. Гоголя до Криму (1835) і рефлексіям «кримського тексту» України в повісті «Страшна помста» (1832). Розглянуто символи Кола, Чаші, Книги, а також символічну композицію повісті та її релігійно-філософський контент. Зібрано та проаналізовано документальні відомості щодо перебування Гоголя в Західному Криму, в селищі Саки, де він лікувався від депресії. Розглянуто кримські алюзії в гоголівській повісті. Паралельно зіставлено історичний та космічний час цього тексту. Дано нову інтерпретацію його сюжету у національному і крос-культурному аспектах.

Ключові слова: М. В. Гоголь, подорож до Криму (1835), «кримський текст» України, повість «Страшна помста» (1832), Данте, символи, Коло, Чаша, Книга, композиція, релігійно-філософський контент.

Статья посвящена поездке Н. В. Гоголя в Крым (1835) и отражению «крымского текста» Украины в повести «Страшная месьть» (1832). Рассмотрены символы Круга, Чашы, Книги, а также символическая композиция повести и её религиозно-философский контент. Собраны и проанализированы документальные данные, связанные с пребыванием Гоголя в Западном Крыму, в посёлке Саки, где он лечился от депрессии. Рассмотрены крымские аллюзии в гоголевской повести. Параллельно сопоставлено историческое и космическое время повести. По-новому интерпретирован её сюжет в национальном и кросс-культурном аспектах.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, поездка в Крым (1835), «крымский текст» Украины, повесть «Страшная месьть» (1832), Данте, символы, Круг, Чаша, Книга, композиция, религиозно-философский контент.

The paper deals with Nykolay Gogol's trip to the Crimea (1835) and the «Crimean text» of Ukraine in his tale «Dreadful Revenge» (1832). Under examination are its structure, symbolic system, religious and philosophical content. Factual data on Gogol's staying in Saq, the West Crimean village. There he got his cure against depression. Crimean allusions in his text are put under analysis. Historical and cosmic time are also compared. The plot of the story is given a new interpretation in the national and cross-cultural aspects.

Key words: Nikolai Gogol, The Crimean trip (1835), the «Crimean text» of Ukraine, the tale «Dreadful Revenge» (1832), Dante, structure, symbolic system, religious and philosophical content.

1.

Во время Международных филологических конференций, периодически проходивших в последние десятилетия в Западном Крыму, в небольшом курортном городке Саки (крымскотатарский топоним – Saq, Сакъ), сложилась добрая тради-

ция: участники возлагали цветы к памятнику Н. В. Гоголю (проект заслуженного художника Украины, почётного гражданина города Саки, киевского скульптора Петра Федосеевича Мовчуна). К 200-летию юбилею Н. В. Гоголя (далее – НГ) в газете «Слово города» была напечатана на целую полосу статья известного краеведа, многолетнего директора местного музея Л. Д. Юдиной, автора множества публикаций и книг о Саках. В статье были указаны традиционные источники, содержащие сведения о пребывании НГ в Крыму в июне-июле 1835 года (главным образом, письма и воспоминания современников [8; 22]). Другого фактического материала о пребывании НГ в Крыму, по мнению Л. Д. Юдиной, нет. Она же резюмировала: «Посещение Тавриды <...> не отразилось, к сожалению, в его (Гоголя – Авт.) творчестве» [37, с. 5].

Последнее утверждение, на наш взгляд, столь же неверно, сколь и общеупотребительно. Не будем трогать херсонских отсылок НГ в «Мёртвых душах», хотя степная Херсонщина административно входила в состав Таврической губернии (так называемая, Северная Таврия) [9]. Вспомним фантастическую, но *небезосновательную* «Симферопольскую и Карасубазарскую» епархию в «Беге» М. А. Булгакова [1] и *Корсунский* монастырь на Херсонщине, якобы подчиненный тому же епископу. *Степной* Крым в российском и европейском культур-мышлении XVIII-XIX и даже начала XX века явно тяготел к *степной же* Украине-«Малороссии». Вспомнить можно и гоголевские крымские рефлексии: казацкие походы в «Тарасе Бульбе» (особенно походы «былые», ретроспективные [16]), «шаровары, шириною в Чёрное море, с тысячью складок и со сборами», которые надевают перед отъездом в Запорожскую Сечь сыновья Тараса – Остап и Андрий [10, т. II, с. 51] и другое.

Не был Крым забыт писателем и позже. С конца 1840-х годов, когда его здоровье опять пошатнулось, он снова стал думать о поездке на юг. Главной причиной, которая препятствовала осуществлению планов НГ, была нехватка денег. 3 октября 1851 года в письме матери он подводит черту под своими планами вновь посетить полуостров: «На прожить в Крыму вряд ли бы достало средств» [10, т. XIV, с. 254].

Меньше чем через пять месяцев писателя не стало. Поневоле подумаешь: а не мог ли Крым продлить его жизнь?

Но всё это уже тема для отдельной статьи, и мы надеемся к ней вернуться. Сейчас мы хотим обратить внимание на другой – удивительный – факт: Крым получил «отражение» в творчестве НГ за три-четыре года *до того*, как писатель его посетил. Речь идёт о повести «Страшная месть». В её XIV главе рассказывается, как после убийства Колдуном своей дочери Катерины – «показалось» за Киевом «неслыханное чудо», посмотреть на которое собирались «все паны и гетманы»: «<...> вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Чёрное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою поднимавшийся из моря, и болотный Сиваш». Видны стали и «земля Галичская», и Карпатские горы, и «самая высокая гора» Криван (фигурирует в повести четыре раза: в главах XII, XIV, XV, XVI) [10, т. I, с. 275].

Показательно, что на Юге «бывалые люди» различают не только синеющий Лиман, а за ним – Чёрное море (ещё трижды будет упомянуто в главах IV, IX и XV) и Крым (он назван также в главе XV), «горою поднимавшийся из моря» (имеется в виду «святая» гора Чатыр-Даг, отражённая в многочисленных преданиях и знаменитом сонете Адама Мицкевича). Видят «бывалые люди», в молодости

¹ Сиваш берёт начало на Северо-Западе Перешейка, у с. Малый Чакрак, и продолжается на Восток, вплоть до так называемого Чонгарского Моста (косы). Сразу же от Чонгара начинается Гнилое море. С Востока оно ограничено Арабатской косой. На картах и в быту эти два названия (Сиваш, Гнилое море) часто взаимозаменялись.

воины и чумаки, и так называемое море «Гнилое»: Сивашскую затоку со стороны Арабатской стрелки и Азовского моря¹. Кстати, для Сиваша это также второе упоминание в повести, первый раз он фигурирует во II главе как «Солёное озеро» в рассказе о битве Сагайдачного с ордой. Названо Гнилое море («болотный Сиваш») в повести об истории Украины недаром: это район *многовековых* соляных промыслов и чумачества² [21].

При чем же тут Саки? А при том, что сам НГ, вернувшись в Полтаву, своё пребывание в Саках описывал так: «Был <...> в Крыму, где пачкался в минеральных грязях» [10, т. X, с. 369]. Грязи, соль, рапа – вот основные природные особенности Крымского перешейка и омывающих его кос, лиманов, заток и грязевых озёр.

В 1835 году НГ на личном опыте познакомится с тем, что он так провидчески, на основании легенд и путевых очерков, описал ранее.

2.

О своём пребывании в Крыму НГ оставил ещё несколько не менее таинственных строк.

Вернувшись в родную Васильевку, в письме от 11.07.1835 в Харьков, профессору И. И. Срезневскому, НГ сообщает: «<...> я намерен отдохнуть после поездки моей в Крым, где *странствовал для здоровья и для того, чтобы повидать его* (выделено нами. – Авт.)» [10, т. X, с. 368]. «Его» – это Крым, что ясно из окружающего контекста. Удивляет, что слова эти НГ написал не *до* поездки в Крым (т. е. не в виде плана, мечты, намерения), а *после* таковой поездки. Спрашивается: где же он «странствовал» по Крыму? И почему НГ так важно было «повидать его»?

Уже не из Васильевки, а из не менее родной Полтавы, практически одновременно, с разницей в четыре дня (письмо от 15.07.1835), НГ напишет в Петербург, поэту и литературному наставнику многих стихотворцев золотого российского века – В. А. Жуковскому: «*Всё почти мною изведено и узнано* <...> (выделено нами. – Авт.)» [10, т. X, с. 369]. Сказано это о том же Крыме, и сказано словами ответственными и также загадочными: «почти всё» (!) «изведено» (?!!) и «узнано» (!!). Оставим в покое слово «узнано», его можно объяснить чтением дорожных заметок других путешественников по Крыму. Но «изведено» как понимать? Что мог НГ «изведать» в глухой сакской степи? В том Крыму, куда попал первый и последний раз в жизни?

Правда, ниже прибавлено в ином, шутивно-светском тоне: «Был только в Крыму (НГ собирался ещё на Кавказ. – Авт.), где пачкался в минеральных грязях. Впрочем, здоровье, кажется, уже *от одних переездов* поправилось. *Сюжетов и планов нагромодилось во время езды ужасное множество*, так что <...> много бы изошло теперь у меня бумаги и перьев. Но жар вдыхает страшную лень, и только десятая доля положена на бумагу и жаждет быть прочтённою Вам. Через месяц я буду сам звонить в колокольчик у ваших дверей, крехтя от *дюжей тетради* (выделено нами. – Авт.)» [10, т. X, с. 369].

Итак, из второго письма можно извлечь, по меньшей мере, следующую информацию. 1. НГ действительно (а не только в мечтах) собирался путешествовать по Крыму. 2. Он действительно по Крыму пропутешествовал. 3. Плодом этих путешествий стали многочисленные наброски. 4. Наброски эти сделаны не в форме отдельных строк или беспорядочных фрагментов, а в форме «сюжетов и планов», то есть относительно законченных тематико-композиционных «дайджестов» (как сказали бы мы сегодня). 5. Их он уже через месяц собирается представить на суд наставника.

² Соляной промысел в Присивашье восходит к VIII-V вв. до н. э. Основные участки соледобычи занимали север Арабатской стрелки. См. карту: [21, с. 46].

НГ любил мистификации. Может быть, он хотел «поиграть» с В. А. Жуковским, сочинив свои «переезды» по Крыму? Зарезервируем и эту гипотезу. Однако учтём, что В. А. Жуковский вскоре сам побывает в Крыму (1837) и что о Крыме к тому времени накопилась немалая литература путешествий. Розыгрыш был бы в этих условиях делом нелёгким. А если розыгрыша не было? Тогда можно повторить вопросы: где же и когда же всё это с НГ происходило? Неужели в Крыму? В том самом Крыму, о котором «общеизвестно», что НГ ничего о нём не написал? Вдобавок, грязелечение – процедура весьма изнурительная, к тому же идущая под строгим контролем врача. В Саках все грязевые процедуры курировал тогда заботливый и требовательный доктор – Николя (Николай Антонович) Оже (1800-1853)³. Крайне сомнительно, чтобы пациента, находящегося в полном упадке сил (а именно в таком состоянии приехал в Саки НГ), притом в разгар лечебных процедур, доктор Оже отпустил «повидать» Крым.

Второе недоумение. После Пушкина Крым практически всей русской литературой первой половины XIX века воспринимался как романтический «волшебный край». В Саках «изведать и узнать» об этом крае «почти всё» было, конечно же, немыслимо. Каким же образом сумел тогда НГ не просто интеллектуально «узнать» о Крыме «почти всё», но также «изведать» всё таинство этого края? Напомним снова: о своём крымском опыте НГ пишет не кому-либо, а знаменитому поэту, мистiku и романтику...

С такими – доселе не решёнными – биографическими загадками мы переходим к загадке следующей, поэтологической. Попытаемся разгадать смысл гоголевской «крымской рефлексии» на языке не только романтизма, но и тысячелетней символики.

3.

Действие в «Страшной мести» происходит не на Юге. Чтобы увидеть «Гнилое море» из Среднего Поднепровья, нужен глобальный катаклизм Земли. Окоём (украинский «овид») должен окаймить не выпуклый участок шарообразной планеты, а гигантскую *впадину*. Её центр (он же дно впадины) занимает обычная равнина. Зато море (сливаясь с небом) поднимается чудесным образом вверх – на кромку кругозора. То есть перед участниками эпизода и нами, читателями, возникает огромная *чаша*.

Чаша (с окоёмом по краям) – древнейший символ «всесвіту», всего «белого света». В «свёрнутом», вещном виде то же значение (*неметафорическое!*) несёт чаша Причастия (Потир [28]), чаша Евхаристии. Её также поднимают вверх «о всех и за вся». Аналогично, чаша в «Страшной мести» вмещает в себя всю Украину – с Карпатами на Юго-Западе и *вставшим* не то Чёрным, не то Азовским морем на Юго-Востоке. Возникает откровенная аллюзия на воды Красного («Чёрного») моря в Библии. Оно тоже встало и разомкнулось перед евреями во время их Исхода из Египта, а затем сомкнулось и поглотило колесницы фараона⁴. Так и гоголевская Чаша предвещает гибель Колдуна.

В процессе создания данной работы авторы получили немало ценных дополнений и уточнений от своих коллег. Пользуемся случаем выразить им всем нашу признательность. Так, профессор Т. Н. Потницева (Днепро) предложила несколько дополнительных соображений в пользу выдвинутой нами интерпретации гоголевской повести. В частности, она справедливо отмечает, что «одна из первых проекций взгляда <...> снизу вверх» идёт у Н.Г. «с левобережной (низменной)

³ О Николя (Николае Антоновиче) Оже, «добром докторе» Сакской грязелечебницы в гоголевские годы см.: Стома А. Н. [30].

⁴ Исход, XIV, 21-22. Об этом эпизоде как о центральном чуде всего Ветхого Завета см.: Аверинцев С. С. [3]; Beyerlin W. [38].

стороны Днепра на сторону гористую, правобережную». Но ведь на тех же горах была заложена Киево-Печерская Лавра и сам Киев, прозванный в древности «новым Иерусалимом». Получается, что в картине мира повести главная святыня православной Киевской Руси и главная священная высота Крыма – гора Чатыр-Даг (или, по-гоголевски, «гора Крым») – увидены одинаково: снизу, из грешного земного мира «оболони», «гнилого моря», «грязи», – вверх, в мир горный и горный, «правый» и святой.

В этой священной, сверхзначимой топографии повести гора Криван (гора Карпатского Всадника) противопоставлена не только святым Киевским горам. Ей противостоит и Чатыр-Даг: гора, которую Адам Мицкевич с формульной точностью и символической мощью назвал в своём сонете «минаретом вселенной». Путешественники, побывавшие в Крыму (будь то поэты или чумаки), все слышали о том, что крымские греки поставили на вершине Чатыр-Дага часовню в честь Богоматери «Всесвятой». Раз в году православные совершали к этой часовне крестный ход. Так сам Крым (как и сама Украина-Русь) неоспоримо становились Чашей, возносимой к Небу «о всех и за вся».

Но и зло пытается овладеть святынями, принудить их «работать» на себя. Проникнувши на киевской свадьбе сына есаула Горобца внутрь священной Чаши, Колдун *отравляет* её своим присутствием: «"Беда будет!" говорили старые, крутя головами» [10, т. I, с. 245]. Инвертируется сам *свадебный обряд*⁵, описанный НГ в главе I повести «Страшная месь». В сердцевине своей он содержит *причастие* брачующихся. Во время заколдованной свадьбы из отравленной чаши выпьют и Данила (он утрачивает смысл своего существования), и Катерина (она не сможет сопротивляться чарам отца).

Для начала, однако, скажем не о собственно чаше, а о круге [32]: о *кругозоре* как рамке картины мира НГ – по крайней мере, в «Страшной мести». Кругозор – и впрямь древний символ всего «белого» (т. е. дневного) света. Объясняется это просто. Кругозор – граница *видимости*, а то, что видимо – оно человеческое, живое, реальное, «своё» [15]. И обратное: всё, что «*невидимо*» (или зрительно *искажено*), как раз потому выглядит нечеловеческим, не живым, ирреальным, «чужим».

В этом смысле гоголевская Чаша – кругозор *нормальный*. Но особый: это кругозор с *высоты*. Так – сверху – видит «долину слез» в Адской части своей «Божественной комедии» Данте⁶ [16].

Дантовское сравнение для мира «Страшной мести» вполне актуально [12, с. 468; 13, с. 349]. *Правильному* кругозору лучше видно всякую неправильность. Сакские грязи исцеляют, сивашская соль возвращает вкус – обе они работают именно в *правильном, нормальном* направлении. Колдун делается уродливым,

⁵ Хождение жениха и невесты вокруг аналая в центре храма символизирует и всё земное время (мотив Круга-Часов), и всё земное пространство (мотив Круга-Окоёма), которое они обещают пройти совместно. В свидетели же этого обета они берут Книгу – Евангелие, которое лежит на аналое. В гоголевском сюжете обета не исполняют оба персонажа. Ни Катерина, ни Данила не делятся своими чёрными думами со своим духовным отцом, не советуются с ним, не исповедуются ему. Не советуются они и с Небесным Отцом, чье Слово лежало перед ними и ждало их. Обряд остался для них обоих «обычаем», а не мироустройством [5].

⁶ «Долина слёз» – образ, возникающий у Данте в I части «Божественной комедии». С одной стороны, эта долина – воронка Ада. С другой стороны, она перевернётся, как песочные Часы, после того, как Поэты (Данте и Вергилий) достигнут её дна. Воронка превратится в Гору Чистилища: в дорогу духовного восхождения, ведущую к Земному Раю. А Рай Земной станет преддверием на пути к Раю Небесному. Столь же диалектична символика Круга и Чаши у Гоголя.

старым и горбатым в центре гоголевского мира: именно там и тогда – где и когда уже не может не проступить *истинный облик, подлинная суть* всякого человека.

Оттого Чаша у НГ сущностно и функционально *противоположна* зеркалу Азazelло в «Мастере и Маргарите» у М. А. Булгакова. Для Азazelло, демона смерти и зла⁷ [2], *реальны* только смерть и зло. Для НГ Чаша-Украина сама по себе не может быть ни ужасом, ни уродством. Функционально она подобна сакским грязям. Те «выпаривают», выводят наружу и тем самым уничтожают внутренние, скрытые слабости и недуги человека. Чаша, «явившая» миру горбатого Колдуна, тем самым уничтожает одну из самых опасных чар зла – чару чёрной тайны.

Помимо того, Чаша у НГ полным-полна, и полна она особой полнотой. Чтобы уяснить эту полноту, придётся перенестись временно в другой священный центр – британский: на равнинные пустоши Солсбери. Туда, где высится памятник доисторической архаики – Стоунхендж [34].

Стоунхендж – гигантский кромлех, т.е. круг. Образован он двумя дугами вертикальных каменных плит. Те, в свою очередь, сгруппированы по три, составляя ворота-трикамни, – по-научному, трилиты. О каменных чудесах Стоунхенджа можно рассказывать долго. Но не они являются сейчас предметом нашего интереса. И не еще более обширные круги (иногда – из стоячих камней, иногда – из овалов, валов, курганов или тех же кромлехов) – круги, исчертившие всю Солсберийскую равнину. Вместе со столь же доисторическими дорогами (так называемыми «аллеями процессий») круги эти доходят до британских берегов Атлантики и перешагивают на противоположный берег, во французскую Бретань...

Все эти магические круги (а вдобавок к ним – круги «допотопных» памятников Шотландии и Ирландии) изучали совместно британские геофизики и британские археологи. Геофизики учли, что все «чудеса могучей природы» (А. Н. Островский), породившие на поверхности «чудеса» ландшафта и культурно-исторических памятников, уходят вглубь: к «чудесам» земных недр, хранилищ «предыстории». А археологи, идя вслед за геофизиками, нарисовали карты ожидаемых, прогнозируемых находок. Ибо те залегают не где попало, а выстраиваются вдоль геофизических маркеров Земли: магнитных аномалий, тектонических сдвигов, термических скважин, грязевых вулканов и т. п. Пониманием этого рождён в XII-й главе «Страшной мести» рассказ НГ о том, как по всей Европе через давно обжитые людьми территории Польши и Германских земель, Венгрии и Румынии «идут рядами высоковерхие горы», «каменными цепями» перекидывают они «вправо и влево землю и обковывают её каменной толщей» [10, т. I, с. 271].

Крым здесь не исключение [24]. Украина тоже [31]. К огорчению филологов и культурологов, подробные геофизические карты до сих пор остаются секретными документами военных и специальных ведомств. Но наметить (по описанной британцами методике) хотя бы *очертания границ* символической гоголевской Чаши – можно. Сделать это можно именно потому, что границы эти символические⁸.

В картине мира «Страшной мести» имеются, как и положено в символической метафизике, три фиксированные точки. Во-первых, это Центр – Киев и Киево-Печерская Лавра. Во-вторых, это ближняя Граница – Черное море и Крым. В-третьих, дальняя Граница – «самая высокая гора» Криван (одна из вершин Высоких Татр – отрогов Карпат на территории Словакии). Легенда гласит: возле этой горы как раз и разверзается «бездонный провал». В гоголевской повести в провал этот злой Брат сбросил доброго Брата вместе с Ребёнком. А на посмерт-

⁷ Азazelло – итальянская форма имени Азazelь.

⁸ О том, насколько символика евхаристической Чаши пронизывала всё европейское мышление от Средневековья до XIX века включительно, см.: Джеймс Холл [35, с. 651].

ном суде уже добрый Брат запросит у Бога вечное проклятие на всех потомков Брата злого. Бог же выполнит эту просьбу, однако наложит на мстителя судьбу, тоже тяжкую. Отныне и до конца рода злого Брата – его добрый Брат с Ребёнком на руках займёт место на Криван-горе и не сможет ни умереть сам, ни похоронить Сына...

Итак, у нас есть три «роковые» точки гоголевского мира, а отсюда и гоголевского сюжета. Возьмём циркуль. Разведём его на эти расстояния (памятуя, что мир мифа – не мир одних только реалий, но без них он не обходится). И тогда мы очертим два Круга – Малый и Большой. Те, что после гибели Катерины внезапно открылись не только избранным, «панам и гетьманам», но и простому люду. И не забудем: «Страшная месть» (имевшая в первом издании «Вечеров» подзаголовок «Старинная быль») вместе с «Тарасом Бульбой», «Вием» и всем «Миргородом» увенчивает диканьско-петербургско-варшавско-крымскую Вселенную НГ.

Для понимания гоголевской символики важно учитывать трактовку Круга и Чаши в православном богословии и иконописании, о чём говорил, обсуждая с нами данную работу, директор Международного института афонского наследия в Украине С. В. Шумило. Издавна круг (сфера), не имеющий ни начала, ни конца, является важным символом в православной иконе, означающим Вечность, вечную жизнь, вечное Царство Небесное (Рай). Круг символизирует и вечную, непреходящую Божественную славу. Нередко на православных иконах в круглую сферу заключено восемь оболочек, что обозначает по числовой христианской символике «преизобилующую полноту» Божественного бытия. Чаша же в православной иконописи, подчёркивал С. В. Шумило, символизирует жертвенную любовь и искупление, таинство Евхаристии. В ней пребывают Тело и Кровь Христовы, через причастие которым человек обретает спасение и жизнь вечную в Боге (Чаша на «Троице» Андрея Рублёва).

4.

Как же выглядят на этой символической карте ближние и дальние границы «Украинского края» (НГ использует это именование в самом начале главы XII) – края гоголевской Чаши?

Начнём с Большого Круга. Его границы обозначены в «Страшной мести» сначала в главе IV, когда НГ перечисляет народы, чьё оружие известно Даниле: это турки, крымцы, ляхи, христиане и «славный народ шведский» (жива, жива украинская память о Северной войне!). К христианам, естественно, относятся и запорожцы. Их в главе I представляет приехавший из Сечи после битвы с «королевскими шляхтичами» казак Микитка. В XII главе границу обозначают Польша, «многолюдный город Лемберг» (сегодняшний Львов), Валахия, Седмиградская область, «немалолюдный народ венгерский», в XV главе к ним добавляется «Турецкая земля».

Малый Круг мы будем рассматривать посолонь, с северо-восточных границ Украины. На том же расстоянии, что и Гнилое море, на Северо-Востоке окажется Харьковщина, или иначе – Слобожанщина [17]. Дальше к Югу это будет Донецк⁹ [17, с. 61-63]. Ещё дальше окоём пойдёт по землям Войска Донского и Запорожского казачества, пока не выйдет к Бердянску¹⁰ [17, с. 100|101]. Бердянск – го-

⁹ В конце XVII в. Донецк – поселение реестровых (оседлых) казаков. С середины XIX в. – рабочий посёлок угледобытчиков Юзовка (по имени владельца шахт, англичанина Джона Юза). Ко времени пребывания Гоголя в Крыму, Юзовка – «угольная кормилица» всего Юго-Востока Украины.

¹⁰ К концу 1820-х годов Бердянск – посёлок на побережье Азова. В 1841 г. он приобрёл статус города. Специализировался как порт на вывозе полезных ископаемых и сельхозпродуктов Востока и Юго-Востока Украины, а также как грязелечебный курорт.

род молодой. Ко временам НГ (точнее, в 1841 году) он только-только получил городские права. Как порт он предназначался прежде всего для вывоза полезных ископаемых: угля, руды – и сельхозпродукции.

Дальше на Юго-Востоке расположено то самое Гнилое море. Окаймляют его соляные промыслы. На Юго-Западе, почти симметрично Бердянску, на гоголевском Кругу находится Измаил¹¹ [17, с. 179]: форпост Оттоманской Порты, ключ к Подунавью (наряду с Аккерманом-Белгородом, ключом к Поднепровью). В военном отношении Измаил был пунктом настолько важным, что заслужил – при его штурме – участие А. В. Суворова; в литературном отношении город заслужил целый эпизод в поэме Джорджа Гордона Байрона «Дон Жуан».

На собственно Западе в гоголевский Круг вплетается Ужгородщина [17, с. 93], ключ к южным Карпатам и Потисью. Тут уже можно в полной мере говорить о замках (ср. замок Колдуна) – на Поднепровье замков, естественно, не было. В двенадцати километрах от Ужгорода донныне стоит исторический памятник – Невицкий замок (XIII в.), а в двадцати километрах – Середнянский замок, основанный орденом тамплиеров (XII-XIII вв.).

На Северо-Западе тот же Круг выходит на земли Беларуси [27, с. 40, 48, 49, 58, 82, 83, 175] (Витебск, Гродно). Ещё далее Круг захватывает Вильнюс (былое Вильно). Применительно к Крыму стоит вспомнить, что в 1810-е годы Виленский университет воспитал плеяду «филоматов» (литовских оппозиционеров с философским уклоном). Оттуда был выслан филомат Адам Мицкевич, попавший позднее в Крым (который принесёт великому поэту и славу, и смерть) [23].

Далее, через Смоленск, Круг выводит нас к Калуге: к местам уже мордовским, лесным – и *топким*. «Калуга» (ср. «кал») означает грязевое, заболоченное место на реке. Завершается эта часть Круга Воронежем: столицей северного Черноземья, важнейшей точкой на международном (и, опять-таки, многовековом) «хлебном пути». Последнее время мы всё внимательней изучаем путь «шёлковый», путь «янтарный», но почему-то забываем о *главном* евразийском пути, кормильце десятков стран и племён: о пути *хлебном*. Ответвлением этого пути был Северный и Северо-Западный Крым. Крымская пшеница кормила Элладу, с Афинами во главе...¹²

В конце концов, Круг опять смыкается на Слобожанщине.

О чем же говорит этот Круг? Эта – вполне историческая и вполне мифологическая – Чаша! Быть может, о том, что Крым каким-то магическим образом – дистанционно! – «поставил» НГ его панорамное, космическое и метафизическое зрение (как пианистам «ставят» руки)? Разве нечто подобное не случилось и с Пушкиным? И с Лесей Украинкой? И с Адамом Мицкевичем? Вероятно, и со Львом Толстым. (Хотя с ним – Крымская война! – это случилось ещё нагляднее.)

Все они вначале как бы слегка коснулись Крыма (или Крым коснулся их), и ничего особенного не произошло. Но после происходило то, что уместнее всего назвать старинным духовным термином – *преображение*.

Перечитаем вновь поразительные слова НГ о Крыме: «Всё почти мною изведено и узнано». Кем это сказано? Человеком, лежавшим в сакской грязи, затем пившим травяной отвар, затем укрытым и потевшим – а в конце дня приходившим в себя после тяжелейшей процедурной нагрузки? Как и что могло быть при этом не только «узнано» (узнавать, как уже сказано, можно по книгам о Крыме

¹¹ Во время действия «Страшной мести» Измаил – турецкая крепость, ныне – город Одесской области. Находится в гирле (протоке) Дуная, в 80 км от Чёрного моря. В гоголевском Кругу Измаил зеркально-симметричен Бердянску (на оси Юго-Восток – Юго-Запад Украины). Центр Южного Подунавья.

¹² Об импорте зерна в античных Греции и Риме см.: Любкер Ф. [20, с. 536, 1052].

или из разговоров о нём), но «изведано»? То есть прочувствовано, пережито глупинами существа? Каким образом? Под заботливым присмотром камердинера Яким, под неусыпным контролем доктора Оже?..

Скорее всего, абсолютная разгадка этой крымской загадки НГ останется для филологии недостижимой. Но подступы к разгадке всё же возможны.

Обратим внимание на деталь, которую можно было бы счесть литературной метафорой, если бы она не была геологическим фактом. Саки – это рапа и минеральные грязи. Гнилое море – это рапа и соль. Донецк – это уголь и соль. Беларусь – это торфа. Смоленск – это торфа и болотное железо (откуда и пошло название города). Калуга – это снова драгоценные резервы будущих урожаев: болота и торфа. А Воронеж, Слобожанщина, степной Крым – это хлеб, плод этих подземных богатств, будущее этого древнего прошлого.

Польский поэт Юлиан Тувим написал блестящую «словотворческую фантазию» – «Зелень» (1936) [33]. В ней он продемонстрировал два процесса одновременно. Первый процесс – как из «корнесловий» десятков индоевропейских народов рождалось слово «зелень». Второй процесс – как сам объем понятия «зелень» рождался из реальности: из «алмазного угля», из «пойм», которые «помнят о Кентавре», из болот «подземного Полесья», из «спороности сада», шепнувшего греку слово «хлорос»...

Что-то схожее имеет место в картине гоголевского мира, текстуализировавшейся в образах Круга и Чаши. Зрение, обеспечившее Гоголю эту картину, действительно «поставлено» сверху, с неких надкосмических высот. И оно же выпестовано снизу: из почвы, из глубин народной истории и праистории. Там и там – всё и впрямь *узнано и изведано*.

5.

Возможен ещё один источник гоголевского «кругового» мотива. Относится он не к пространству, а ко *времени*. Именовался он «зегаром» и водился в украинском обиходе гоголевского периода, как мирском, так и монастырском. Впрочем, упоминают этот предмет и более ранние тексты. К примеру, Иван Величковский, филолог, поэт и священник XVII века (1630-1701), дед знаменитого старца прп. Паисия Величковского, – сочинял стихи специально к «зегарам целым» [6] и к «полузегарикам» [7, с. 255-262; 36, комм., с. 606-607].

Что же представлял из себя упомянутый «зегар» («дзигар»)? Это часы (от польского «zegar») разного времени и разного рода, начиная от песочных и водяных вплоть до сложных механизмов гоголевской поры. При содействии зегара монахи (в том числе затворники) читали молитвы «по часам». Конечно, церковные «часы» не совпадали с часами мирскими. Происходили они от библейского часоисчисления («час первый», «третий» и т. д.) [36].

В эпоху Барокко, в борьбе с протестантизмом, однако и под его влиянием, украинские и белорусские монахи, священники, даже епископы, архиепископы и митрополиты принялись сочинять молитвы рифмованные (и даже строфические). Зегар оказался удобен и тут. Он наглядно «привязывал» тематику молитв либо к цифрам часов, либо к Страстям Господним: событиям Страстной Среды, Четверга и Пятницы, расписанным христианской традицией по библейским часам.

Ночью, с заходом солнца, часы в библейской Палестине начинали отсчитываться чередованием «страж». В Европе ко временам Барокко в городах уже горели фонари; фонарики тоже уже совмещали должность следящих за освещением и следящих за временем. Ночные часы при обходе города протяжно возглашались нараспев (ср. «Каменного гостя» А. С. Пушкина или «Рюи Блаза» В. Гюго).

Определённую функциональную близость к «зегарам» («дзигарам») обнаруживает описанная Вл. Далем «зыга» («дзыга»): кружок или колодочка, насажен-

ная на стержень, которую вращают пальцами [11, I, с. 4-5]. Сегодня зыгу считают детской игрушкой. Но отчего же она водилась и в монастырях? Оттого, что выполняла совмещённую функцию чёток и часов.

Не исключено, что в Крыму кружальца-«дзыги» НГ мог видеть в натуре – и не обязательно в монастырях. Дело в том, что их конструкция (пришли они явно из Византии – быть может, из Афона) в точности повторяла конструкцию народных греческих пряслиц. У пряслиц была та же деревянная «колодочка», тот же длинный деревянный стержень, продетый в отверстие посередине. Привязанная нитка сама наматывалась на этот стержень, когда пряслице то приподымали, то опускали на весу. Под такое веретено можно было и беседовать, и молиться. «Колодочек» было две, одна на другой, и вдвоём они выполняли роль часовых стрелок.

Каждый «час» имел свой смысл, свою символику, свои молитвы [7]. Если «поставить» Гнилое море и Замок Колдуна у НГ на часах символического гоголевского Круга, по сторонам света, то Гнилое море займёт примерное место современных 5 часов, Замок – примерное место современных 9-ти. По библейскому исчислению это будет конец ночи, рассвет – и «первый час» утра. Соответственно, в католической традиции 5 часов утра – время Воскресения Христова. Эта часовая символика была использована Данте, Т. С. Элиотом и др. В православной традиции это также рассвет Воскресения. Но в Страстную Пятницу это ещё и время, когда верные ученики Христа, Иосиф Аримафейский и Никодим, пришли для Его погребения. А в Страстную Субботу это время, когда жёны-мироносицы приходят помазать ароматами Тело Христово и оплакать Учителя.

«Первый час» исторически – начало Страстей (то есть мучений) Господних. В символическом (точнее, в «анагогическом», то есть притчевом) смысле это конец старого мира, старого времени – и начало мира нового, века нового и «народа нового», христиан. Таким образом, гоголевский Круг, охватывающий огромное пространство, обнимает не менее грандиозное время, историческое и метафизическое. Он становится «зегаром» вся Украины-Руси.

Сакский доктор Оже рассказывал о чудесном действии крымской грязи. Она «совершенно исцеляет» больное тело. Оказывается, «низкая» символика грязи может стать «высокой», переключаться со священным, ритуальным веществом: «ливаном и смирной, ладаном и алое» (М. Зеров, сонет «Страстная Пятница»). Это специальный состав, «миро», для ещё одного таинства смерти, но также исцеления – для Миропомазания [14]

В Крыму греческие пряслица дожили не только до НГ, но и до авторов настоящего сообщения. Даже после депортации греков с полуострова в 1944 году в крымских домах втайне сберегали эти деревянные крестики-прялочки и вполголоса вспоминали – под их ритмичное вращение – исчезнувших хозяев...

Но какую значимость могло иметь подобное «коловоращение времён» (и предельно бытовое, физическое, и предельно сверхбытовое, метафизическое) для мировидения НГ?

Христианское богословие давно придерживается догмата о том, что Библия – книга не просто для всех земных племён, но и для всех земных времён. В библейских текстах спрессовано не только время конкретно-историческое, ближневосточное, но и время «вечное», вселенское. Отец Павел Флоренский по-научному визуализировал эту идею, говоря о Круге (Крае) Вселенной. Там скорость движения тел доходит до скорости света, и время останавливается. Потому-то на краю ойкумены хранится всё наше прошлое «от сложения времён».

Флоренский был человеком многоплановым. Профессиональным учёным-«точником», притом в нескольких областях. Ярким гуманитарием. Репрессантом, не сломленным, хотя так и не вернувшимся из цепких объятий ГУЛАГа. Однако прежде всего он был священником. Поэтому ему, выходившему столько раз во время литургии с Книгой (Евангелием) и Чашей (Причастия) [29], ему, столько

раз возглашавшему о жертвоприношении «о всех и за вся», то есть не только обо всех живущих, но и обо всех умерших, не только за прошлое, но и за настоящее и будущее, – ему, вероятно, мысль о таком «хранилище» всех времён не казалась ни фантастикой, ни риторикой.

Не кажется, по-видимому, подобное мироустройство ни фантастикой, ни «художественной условностью» и НГ. Ведь именно Книга в келье Затворника становится кульминацией событий в сюжете «Страшной мести». Именно Книга, Текст изгоняет Колдуна из настоящего: из времени, где Колдуну всё вроде бы удавалось и где он хочет (подобно эйзенштейновскому царю Ивану Грозному) получить индульгенцию за чудовищное прошлое, чтобы можно было безнаказанно повторять его в будущем. В конечном счёте это означает: мировое зло хочет (требует!) договориться с самим Богом.

И тогда гоголевский гений (его дар, а не собственность), гоголевский текст (им записанный, но не «сочинённый») слышат, как пришли в сопротивление Пространство и Время, которые ни при каких обстоятельствах не подвластны злу.

6.

Белорусский филолог и публицист Алесь Адамович две свои книги не считал «литературой». Первая – «Я из огненной деревни», вторая – «Блокадная книга». Обе состоят из документальных рассказов выживших. Первая говорит голосами чудом уцелевших жителей белорусских деревень, сожженных нацистскими карателями, вторая – голосами ленинградских блокадников. Обе эти книги Алесь Адамович называл «сверхлитературой». В виду он явно имел не только их документальность, невыдуманность, а особые взаимоотношения этих книг (цитируя Пушкина) с «жизнью человеческой, жизнью народной» (подробнее см. [25]).

Есть основания полагать, что в похожих отношениях находились с жизнью тексты НГ. Отсюда вытекали, наверно, и «сверхлитературные» ожидания их автора. Одними критиками они списывались на счёт гоголевской гордыни, другими – его нервных расстройств, третьими – на счёт зловредных поповских влияний. Историкам-гоголеведам ещё предстоит разбираться в указанных (и не указанных) гипотезах насчёт «сверхлитературы» Гоголя. Нас более всего интересует сейчас не субъективная сторона вопроса, – а она безусловно присутствует в любых работах о гениях любых эпох и народов, как и в творениях самих гениев.

Давайте, однако, посмотримся, как эти гении (в нашем случае – НГ) сами ощущают и показывают соотношение Жизни и Текста – прежде всего, «сверхтекстов». Таковых, вообще-то, немного. Это тексты *священные*: они «сверлитературны» заведомо, априорно. Это тексты национального *фольклора* – не все, а те, без которых ни сам народ, ни другие народы – данного народа не мыслят. Наконец, это национальная *классика*. Её критерии те же.

Между этими уровнями сверхлитературы существуют свои взаимопереходы. Скажем больше: иногда один (а то и два) этих «верхних этажа» исторически разрушались. Порой намеренно, порой стихийно. Тогда их духовную нагрузку принимал следующий, «нижний» этаж. Но народа, у которого не сохранился бы ни один из названных уровней национального самосознания, – такого народа история не знает. Его нет – он погиб. Осталось лишь «население» определенной «территории», наделённое некоторыми характерными антропологическими признаками.

«Страшная месть» – в известном смысле наиболее модельное произведение НГ. Это единственный гоголевский Сверхтекст, действующим (и говорящим!) лицом которого является Бог.

Тем показательней, что именно этот Сверхтекст сам преобразается в действующее лицо. Сопровождает его целая серия других Сверхтекстов. Одни из них намного выше и могущественней, ибо принадлежат к уровню священного. Таков в повести текст-приговор Верховного Судьи (Бога) братоубийце и детоубийце.

Благодаря этому Сверхтексту в мире является Карпатский Всадник и «запускается» вся дальнейшая История, все её исторические сюжеты.

С другой стороны, этот же Сверхтекст становится фольклорной легендой. Подобным способом Гоголь как бы дважды устраняется от притязаний на собственное авторство. Его персонажам начертал их будущее Бог. Но будущее это таково потому, что они своими поступками сами выбрали – и продолжают в дальнейшем выбирать – свою жизнь, свою смерть и своё посмертие. Так гласит легенда.

Впрочем, эти акты выбора относятся не только к их собственным биографиям. Современный читатель подрастерял не столько знание, сколько *ощущение* религиозного контекста, в который были погружены читатели-современники Гоголя. А погружены в него были не одни лишь конфессионалы и традиционалисты, но и рьяные атеисты из числа так называемых «революционных демократов». Они могли насмешничать и даже кощунничать над святынями предков, однако при этом они хорошо ещё помнили и чувствовали, что имеют дело именно со святынями, – пускай «не их» святынями. (О разнице между восприятием антирелигиозным и безрелигиозным см. [26].)

И что же они видели в гоголевской повести?

Да то, что не Бог, а добрый Брат заказал для своего злого Брата *такую* смерть, *такое* посмертие и – в потомках – *такую* жизнь. Не Бог, а он, по сути, «сотворил» Колдуна. Включая *невозможность* для Колдуна раскаяться. Ведь именно добрый Брат не желает, чтобы Колдун спасся.

Но в ответ на это – *самому себе* добрый Брат «сотворил» и два других, наиболее страшных бессмертия. Об одном мы помним, и помним крепко. Настолько крепко, что даже сегодня оно заставляет нас содрогаться. Это бессмертие Жертвы, запросившей для своего Палача такую месть, которая закрыла для неё самой дорогу не только в рай, но даже в простую, «нормальную» человеческую смерть. Не помним мы – очень часто – о ещё одном бессмертии. О бессмертии невинного Ребёнка. Не запрашивавшего никакой мести. Но из-за жуткой изобретательности мстителя-отца разделившего его, отца, участь.

Сплошь да рядом мы забываем, что Карпатских Всадников – *двое*. Отец – и сын. Взрослый – и ребёнок. Убиенный сын убитого, возжелавшего стать Богом и самому вершить судьбу убийцы и всех его потомков. И тем самым уравнившего с их чудовищным бессмертием бессмертие собственного сына.

М. А. Булгаков, выраставший под «шинелью» Гоголя, не мог не помнить этого «фантазмагорического» пласта гоголевского сюжета. Потому нам так нелитературно страшно, когда в финале «фантазмагорического» романа «Мастер и Маргарита» булгаковский Мастер кричит Пилату: «Свободен!». Страшно, ибо у Мастера *нет полномочий* такую развязку давать, а у Пилата *нет оснований* её получать. Как раз такую – или подобную – развязку требует у Затворника (а через него – у Верховного Судии) гоголевский Колдун. Он страдает. И Пилат страдает. И оба хотят избавиться от страданий. При этом *для них* избавлению не препятствует тот факт, что Пророк останется распятым, а Ребёнок – висющим над пропастью. Впрочем, Пилат упрашивает появившегося Иешуа *отменить Сверхтекст*. Сказать, что «этой пошлой казни» в *жизни* не было. На что Иешуа (сделавшийся неведомо кем) мило соглашается...

Бог Гоголя менее мил, чем пророк М. А. Булгакова. Затворник ещё не успеваёт ответить Колдуну от своего имени, как за него отвечает Книга. Её буквы наливаются кровью. И Чаша: она гонит Колдуна по кругу, пока тот не упадёт на самое дно.

Колдун не в состоянии вымолить себе духовную свободу, ибо сам отдал себя в рабство злу. Он (повторим) не раскаивается – он пытается увернуться от наказания. Но разве не сам он снова и снова наводит это наказание на себя? Его не прощает Бог, поскольку сперва его должны простить Брат и Ребёнок. Но простить можно только раскаявшегося. А раскаяться означает отречься от колдовства и от власти, какую оно даёт. Этого не допускает проклятие Брата...

Так смыкаются вокруг исторического сюжета «Страшной мести» метаисторические Сверхтексты, – круг за кругом, шаг за шагом приближая Гоголя к Данте.

7.

Сюжет гоголевской повести завязывают и развязывают священные ситуации и тексты: окоём сакрального. Его окаймляет легенда-притча о Карпатском Всаднике: окоёмом фольклора.

А теперь взглянем ещё раз на структуру «Страшной мести», но с высот – или из глубин – её духовного сюжета.

Бегство Колдуна и космическая погоня за ним сил самой природы – сюжет, по структуре своей круговой. Гибель невинного младенца, внука Колдуна (эхо судьбы другого младенца, сына Карпатского Всадника), также составляет круговой сюжет. А сам круговой сюжет может принадлежать только одной картине мира – языческой. Он – отражение её жестокой справедливости, её безоговорочного фатализма.

Разорвать этот круг язычество было не способно. Хотя жажда подобного разрыва заявляла о себе задолго до утверждения христианства. И воплощает её тоже символ и тоже многовековой: по горизонтали подкова (или иначе – *меандр*), по вертикали – спираль (или *парабола*) [39, с. 132].

В письме-отклике на нашу работу Т. Н. Потницева вела разговор о том, как отразился символ разорванного круга в пейзажах гоголевской повести: в излучинах Днепра, в образе словацкой горы Кривань (у НГ Криван – гора Карпатского Всадника). Мало того, подкова не только отражена, она прямо названа в «Страшной мести» в уже цитировавшемся фрагменте XII главы: «Идут каменные цепи в Валахию и в Седмиградскую область и громадою стали в виде *подковы* между галличским и венгерским народом (выделено нами. – Авт.)» [10, т. I, с. 271]. Ограничить распространение этого символа нельзя ни во времени, ни в пространстве. Добавим: во времени – знак разорванного круга появился в творениях культуры раньше, чем «в жизни» стали подковывать лошадей. Связывают этот знак с сюжетом выхода из лабиринта [19].

Перемещения персонажей в гоголевском «мир-городе» (или «чар-городе», заимствуя формулу у Б. И. Антонича) действительно подобны скитанию в лабиринте. Перемещения в историческом лабиринте напоминают походы-поездки-погоны в «Тарасе Бульбе». Его же моделируют вакационные странствия-полёты Хомя Брута в «Вие». О кружащем маршруте в «Страшной мести» неоднократно говорилось выше...

Но есть у этого мотива в гоголевском контексте и своя эволюция.

Круговращение в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» ещё дышит языческой, природной радостью «вечного возврата», вечного возобновления вегетативной и человеческой жизни. Возврат этот как бы «отменяет» там вылазки Большой Истории, пытающейся затащить «природных» героев в своё антиприродное царство-государство.

В миргородском универсуме трагичен уже сам отгороженный «город» Истории. Утопична и беспечна здесь лишь Степь, да ещё Сечь: пространство, где История становится Мифом, где необозримые шаровары спящего казака разливаются Чёрным морем (как Степью и Морем раздвигается казачья свадьба в «Страшной мести»). Но в мире Истории множество украинских и польских городов, которые взаимно разрушаются воюющими сторонами, уже не беспечны и не радостны. Ужас замкнутого круга замещает радость круговорота в «Страшной мести». И тогда одно лишь жертвенное добро становится выходом из лабиринта.

Не бессмысленна гибель ребёнка Катерины (равно как и гибель детей Годуновых у Пушкина). Колдун (как и пушкинские политические заговорщики) смог убить детское *тело* – он не властен над бессмертной детской *душой*. Но главное: он и не по-

дозревает, что в момент убийства Ребёнка снимается вековое проклятие, перестаёт действовать Страшная Месть. Последний из рода детоубийцы погиб, оплатив собою, безвинным, первое преступление, с которого и начиналась повесть.

Круг – исторический, легендарный, космический – разомкнулся. Вместо ожидаемого языческого возврата, ввысь к небесам взлетает финальная парабола, свидетельствующая: смерть – финал временный; смысл её (жизнеутверждение любви и добра) – финал вечный. Это же можно сказать о финале «Тараса Бульбы», где распятый отец – Тарас – не теряет, а *обретает* вечных своих сыновей-казаков. И даже финал «Вия» повествует не о бесполезной гибели Хомя, а об *убийстве* – *через гибель* – *страха* перед злом (заключительный разговор о ведьмах).

Страшная месть, давнее проклятие, фатальное зло как бы замкнули в кольцо круг Киева, круг Украины-Руси, круг всего земного окоёма. Но святыня Лавры разрывает этот фатализм анти-любви. А с Юга, через историческую Руину, через Дикое Поле, открывается ширь и свобода Чёрного моря, возникает на краю горизонта «минарет вселенной» – «гора Крым». И тогда, словно остров Буян, вырастает из пучины бедствий стольный град Киев, в котором «блещут маковки церквей и святых монастырей». Его златоглавая Лавра, его Святая София, его Михайловский монастырь размыкают роковой круг страшного мира.

И посредине этого обновлённого, – золотого, белого и зелёного, – света «вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои» Главная река, славянский Иордан – Днепр. Разделяющая (но и связующая) мир живых и мёртвых, предков и потомков, людей и нелюдей, добро и зло. И пишет обо всём этом классик, сначала отыскавший заочно и своё, национальное, и общечеловеческое в рассказах чумаков и казаков о далёких «брегах Тавриды», а потом поехавший убедиться в их правоте в маленькую грязелечебницу¹³ маленького степного крымского посёлка Саки.

Классик, сделавший привычное – чудом, малое – великим, а тексты – Сверх-литературой, внутри которой мы живём и будем ещё жить не одну сотню лет.

Библиографические ссылки

1. *Абрамова Е. Ю., Новикова М. А.* Символика Исхода в русской литературе XX века: (На материале пьесы М. Булгакова «Бег») // Вопросы русской литературы. – Симферополь. – 2015. – № 3. – С. 61-71.
2. *Аверинцев С. С.* Азazel // Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. – Т. 1. – Москва: Советская энциклопедия, 1992. – С. С. 50-51.
3. *Аверинцев С. С.* Моисей // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. 2. / Гл. ред. С. А. Токарев. – Москва: Советская энциклопедия, 1992. – С. 164-168.
4. *Адам Мицкевич. 1798-1855* // Антология польской поэзии. Ред. кол. Микола Бажан (голова) та ін. Ред. та примітки Дмитра Паламарчука. – Київ: Дніпро, 1979. – Т. 1. – С. 109-111.
5. Брак // Полный православный богословский энциклопедический словарь. – Т. 1. – Москва, 1992 [Репринт]. – Стлб. 396-405.
6. *Величковський Іван.* Зегар цілий, содержа в себе часов 24 // Українська поезія. Середина XVII ст. Упорядники В. І. Кречотень, М. М. Сулима. – Київ: Наукова думка, 1992. – С. 258-260. – (Серія «Пам'ятки давньої української літератури»).
7. *Величковський Іван.* Полузегарик, содержа в себе особ часи дневния, а особно часи ношния // Українська поезія. Середина XVII ст. Упорядники В. І. Кречотень, М. М. Сулима. – Київ: Наукова думка, 1992. – С. 260-262. – (Серія «Пам'ятки давньої української літератури»).
8. *Вересаев В. В.* Гоголь в жизни. – Москва-Ленинград: Academia, 1933. – 529 с.

¹³ Следует отметить, что популярность Сакской грязелечебницы быстро росла. По данным Сакского музея, в 1844 году в ней прошли лечение уже 163 пациента.

9. Генеральная карта полуострова Крым. Составлена и гравирована в Военно-топографическом депо. 1847 г. Подготовлена к печати НПП «Картография» и А. П. Павленко в 1997 г. – Киев: Государственная картографическая фабрика, 1997.
10. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1937-1952.
11. *Даль В. И.* Дзига // Вл. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. – Т.1. – Москва. – С. 4-5.
12. Данте Алигьери. Божественная Комедия. Перевод с итальянского М. Лозинского. – Москва-Ленинград: ГИХЛ, 1950. – 579 с.
13. *Данте Алиг'єрі.* Божественна Комедія: Пекло. Переклав Максим Стріха. – Львів: Вид-во «Астролябія», 2013. – 352 с.
14. Елей // Полный православный богословский энциклопедический словарь. – Т. 1. – Москва, 1992 [Репринт]. – Стлб. 856-857.
15. *Иванов В. В.* Глаз // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. 1. / Гл. ред. С. А. Токарев. – Москва: Советская энциклопедия, 1992. – С. 306-307.
16. *Казарин В. П.* Повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба»: Вопросы творческой истории. – Киев-Одесса: Вища школа, 1986. – 127 с.
17. *Ковтун В. В., Степаненко А. В.* Города Украины. Экономико-географический справочник. – Київ: Вища школа, 1990. – 275 с.
18. *Крекотень В. І., Сулима М. М.* Иван Величковский. Примітки // Українська поезія. Середина XVII ст. Упорядники В. І. Крекотень, М. М. Сулима. – Київ: Наукова думка, 1992. – С. 606. – (Серія «Пам'ятки давньої української літератури»).
19. *Лаевская Э. Л.* Мир мегалитики и мир керамики. – Москва: Издание Свято-Андреевского института, 1997. – 263 с.
20. Любкер Ф. (сост.) Реальный словарь классических древностей. Под ред. Ф. Гельбке, Л. Георгиевского, Ф. Зелинского и др. Перевод с немецкого. – СПб.: Издание общества классической филологии и педагогики, 1885. – 1552 с.
21. *Магомедов Б. В., Кубишев А. І.* Соляний промисел в пізноримський час на Присївашші // Старожитності Русі-України. Збірник наукових праць. – Київ: Київська Академія євробізнесу, 1994. – С. 44-48.
22. *Маркевич А. И.* Н. В. Гоголь и В. А. Жуковский в Крыму // ИТУАК. – Симферополь. – № 34. – 1902. – 17 с. – (Отдельный оттиск).
23. Мицкевич Адам // Литературный энциклопедический словарь. Под. общ. ред. В. М. Кожекникова, П. А. Николаева. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – С. 633-634.
24. *Новикова М. А.* Загадки Криму: Джуфт-Кале і «кримські прямі» // Мова та історія. Періодичний збірник наукових праць. Вип. 72. – Київ, 2004. – С. 40-46.
25. *Новикова М. А.* Интеркультура: когда огонь соединяется с огнем // Марина Новикова. Міфи і місія. – Київ: Дух і літера, 2005. – С. 223-257.
26. *Новикова М. А.* Соблазны: возрождение или вырождение // Пути просвещения и свидетели правды. Сборник статей. – Київ: Дух і літера, 2004. – С. 86-98.
27. *Поспелов Е. М.* Топонимический словарь. – Москва: Просвещение, 1988. – 224 с.
28. Потир // Полный православный богословский энциклопедический словарь. – Т. 2. – Москва, 1992 [Репринт]. – Стлб. 1867-1868.
29. Причащение // Полный православный богословский энциклопедический словарь. – Т. 2. – Москва, 1992 [Репринт]. – Стлб. 1911-1913.
30. Стома А. Н. Очерки Евпатории – Кто вы, доктор Оже? [Электронный ресурс] // А. Н. Стома. – Режим доступа: <http://evpatoriya-history.info/book/ocherki-evpatorii/kto-vi-doctor-oze.php> (дата обращения: 25.11.2017).
31. *Тищенко К.* Етномовна історія прадавньої України. – Київ: Аквілон-Плюс, 2008.
32. *Топоров В. Н., Мейлах М. Б.* Круг // Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. – Т. 2. – Москва: Советская энциклопедия, 1992. – С. 18-19.
33. *Тувим Ю.* Зелень. Перевод с польского М. Новиковой // С Богом и платочек. Книга стихотворных переводов. Сост. и пер. Марины Новиковой. – Москва: МХТ, 2000. – С. 7-12.
34. *Фарлонг Д.* Стоунхендж и пирамиды Египта. Пер. с англ. В. Медникова. М.: Вече, 2000. – 400 с. – (Серия «Тайны древних цивилизаций»).

35. Холл, Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с англ. А. Майкапара. – М.: Крон-Пресс, 1999. – 656 с.
36. Час // Библейская энциклопедия: в 2-х книгах. – Книга 2. [Репринт]. – Москва, 1891/1990. – С. 292.
37. Юдина Л. Д. «Был ... в Крыму, где пачкался в минеральной грязи» // Слово города: Городская газета. – 2009. – 27 марта. – С. 5.
38. Beyerlin W. Origins and History of the Oldest Sinaitic Traditions. – Oxford: Oxford University Press, 1966. – 209 p.
39. Brewer's Book of Myth and Legend / Ed. By J. C. Cooper. – Ind.: Cassell Publishers Ltd., 1992. – 309 p.
40. Tuwim Julian. Wiosny i jesienie. – Warszawa: Iskry, 1955. – S. 69-75.

Поступила в редколлегию 15.04.2018 г.

УДК 821.111(73) “18”

Е. А. Лучко

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

СВОЄРІДНІСТЬ МІФУ ПРО ГІПЕРІОНА У РОМАНІ ГЕНРІ ЛОНГФЕЛЛО «ГІПЕРІОН»

Аналізується специфіка реінтерпретації античного міфу про Гіперіона в американській літературі XIX ст. на матеріалі роману Генрі Лонгфелло «Гіперіон». Ця специфіка американської версії міфу розглядається як результат взаємодії «свого» з європейською традицією сприйняття та художнього відображення історії про Гіперіона.

Ключові слова: Лонгфелло, неоміф, Гіперіон, міфологічні мотиви, романтизм, літературна інтерпретація.

Анализируется специфика реинтерпретации античного мифа о Гиперионе в американской литературе XIX в. на материале романа Генри Лонгфелло «Гиперион», 1839. Эта специфика американской версии мифа рассматривается как результат взаимодействия «своего» с европейской традицией восприятия и художественного отображения истории о Гиперионе. Используя традиционные богоборческие мотивы, Лонгфелло создает неомиф о величии человека, достигающего счастья «своим» трудом – self-made man. В этом видится один из смысловых акцентов именно американской версии мифа о Гиперионе. По-американски Лонгфелло наполняет его как дидактизмом – следствием пуританского фермента литературы США, – так и характерным для нее оптимистическим пафосом. Автор также раскрывает в романе свои взгляды на пути формирования американской культуры и литературы в частности, и по-романтически трактует роль творческой личности в истории.

Ключевые слова: Лонгфелло, неомиф, Гиперион, мифологические мотивы, романтизм, литературная интерпретация.

This article is focused on interpretation of the ancient myth about Hyperion in 19th century American literature, and in the novel by Henry Longfellow Hyperion, 1839 in particular. The specificity of the American version of the myth is seen as a result of interaction between «own» and European tradition of perception and artistic reflection of the story about Hyperion. By using traditional theomachist motifs, Longfellow creates a new-myth about a man who achieves happiness with his «own» efforts and labour – about a self-made-man. This highlights one of typically American emphases on interpretation of the myth. Following the American tradition, Longfellow fills it with didacticism, characteristic to the puritan literature in the USA, as well as with optimistic pathos. The author also shares his views on ways of young American culture and development of American

literature. Besides, Longfellow provides a romantic interpretation of artistic personality's exceptional role in history.

Key words: Longfellow, new myth, Hyperion, mythological motifs, romanticism, literature interpretation.

У фокусі дослідження, що пропонується, – специфіка інтерпретації традиційного міфу про Гіперіона в американській літературі XIX сторіччя на матеріалі роману романтика Генрі Лонгфелло «Гіперіон» («Hyperion», 1839). Метою є визначення своєрідності літературної інтерпретації традиційного міфу про Гіперіона, здійсненої Г. Лонгфелло.

Актуальність роботи зумовлена сплеском інтересу до літературної міфотворчості та створення неоміфів, що триває з кінця XX сторіччя. Творчість Г. Лонгфелло популярна у всьому світі, проте автор більш відомий як поет; роману «Гіперіон» літературознавці присвячують замало уваги, а в українському літературознавстві про нього практично нічого не відомо. Цей твір не було перекладено жодною зі слов'янських мов. В Україні та країнах СНД поки що немає фундаментальних наукових праць, присвячених «Гіперіону» Лонгфелло. За кордоном роман також викликав дуже стриману реакцію літературознавців та критиків, він розглядається у загальних оглядах творчості письменника, здійснених П. Кентом, К. Б. Уільямсом та іншими [5; 8]. Роману присвятили фрагменти своїх наукових праць дослідники XXI ст. Б. Адамс та В. Захаразевич, проте досконало він ще не був вивчений.

Традиційні міфологічні мотиви знаходять своє відображення у культурі різних країн дуже швидко. Так, міф про Гіперіона знайшов живий відклик у творчості європейських романтиків, захоплених бунтарськими ідеями після Великої французької революції, і, як відомо, він став основою роману Фрідріха Гельдерліна «Гіперіон», 1797 та поем Джона Кітса «Гіперіон», 1818 і «Падіння Гіперіона», 1819.

Гельдерлін у своїй версії міфу в романі «Гіперіон» зобразив проблеми, характерні для сучасної йому Німеччини, крізь призму подій у Греції VIII сторіччя. Для характеристики головного героя роману – юнака Гіперіона – найважливішим стає те, що він є бунтарем та борцем за особисте щастя та долю Греції. Його стремління змінити долю на краще підвищені, а потенціал до здійснення задуму надзвичайно великий. У цьому міфологічному герої-титані автор ніби шукає аналогії з тим, що б він хотів побачити в Німеччині, яка переживає крах за відсутності справжніх героїв, які б могли справді щось змінити на краще. Покинутий навіть найдорожчими людьми, Гіперіон, як і сам Гельдерлін, розчаровується у своїх мріях про перемогу у революційній боротьбі, він хоче відринувати світ, і пріоритетом для нього стає самовдосконалення та єдність з природою. Так у романі реалізується характерний для європейських романтиків конфлікт устремління та дійсності.

Дж. Кітс у поемі «Гіперіон» переосмислює традиційний міф теж у романтичному ключі і ставить у центр нової інтерпретації Гіперіона – ідейного та діяльного лідера титанів, що надихає їх на боротьбу. Проте у поемі також реалізована романтична іронія: повстання приречене на провал, бо неминучість зміни старого новим, кращим – центральний мотив поеми Кітса. Приреченість боротьби титанів на поразку стає ілюстрацією романтичного сприйняття грандіозної ідеї історичного прогресу. Кітс вірить у необхідність еволюції людства до досягнення ним ідеалу абсолютної краси та гармонії. Він також вважає, що поети найбільш наближені до цього ідеалу, перетворюючи поему на естетичну утопію. Але всі ці устремління винесені за рамки реальності, у якій романтичні поети та герої не бачать можливостей для здійснення своєї мрії.

Для європейських романтиків звернення до античного міфу було необхідно для осмислення того, що вони бачили у реальності: великі мрії й устремління лю-

дини перетворювалися на прах, все було приречено на провал. Проте міф про Гіперіона вийшов за межі континенту, розповсюдившись у Америці.

У 1839 році романтиком Генрі Водсвортом Лонгфелло було написано роман, який також носив назву «Гіперіон» («Hyperion»). У своїй творчості американський автор спирався вже не лише на античний міф, а й на традицію, яку заклали європейські інтерпретації міфу, дискутуючи з нею та стверджуючи іншу точку зору – про те, що людина може змінити світ.

Твір належить до раннього періоду творчості письменника та є унікальним у його творчому здобутку, бо написаний у романному жанрі, незвичному для читачів Лонгфелло, яким він був відомий перш за все як один з найкращих поетів свого часу. Його вірші, поеми та переклади визнані у всьому світі, у той же час прозові твори автора знаходяться у тіні його поетичних звершень, бо одразу ж після виходу зазнали нищівної критики сучасників [5], таких як Едгар По, який прийшов до висновку, що книга була «без структури, без форми, без початку, середини або кінця» [7].

У центрі роману Лонгфелло «Гіперіон» – молодий американець на ім'я Пол Флемінг, людина в глибокій печалі, що подорожує Німеччиною, намагаючись позбавитися смутку, спричиненого смертю близького друга. Книга фокусується на духовних пошуках героя, які приводять його і до нових друзів, і до нерозділеного кохання. Флемінг нібито звичайна людина, вихвачена з натовпу, проте, що характерно для романтичних героїв, він має гострий розум та тонко відчуває навколишній світ, який хоче змінити на краще. Він, як і протагоністи Гельдерліна та Кітса, стає новим «Гіперіоном» у романі, центром неоміфу Лонгфелло – міфу про звичайну людину, якій під силу змінити світ.

Проте у порівнянні з попередніми інтерпретаціями міфу в європейській літературі, зв'язок роману з традиційним міфом не так сильно впадає у вічі. Якщо у поемі Джона Кітса була представлена обробка міфологічного сюжету з використанням традиційних міфологічних героїв – титанів та богів-олімпійців, образів та мотивів античного міфу, а у Фрідріха Гельдерліна з міфом були пов'язані ім'я головного героя Гіперіона, місце дії першої частини роману (Греція) та духовний розвиток головного героя, процес зміни старих ідеалів у його душі новими, який повторював міфологічний сюжет: повалення – бунт – поразка, то у роману Генрі Лонгфелло зв'язок з міфом на перший погляд взагалі відсутній. Проте це не зовсім так. Паралель з античним міфом присутня у романі на трьох рівнях, які ми розглянемо далі.

Як і в європейських літературних інтерпретаціях міфу, перша проекція міфологічних мотивів на текст твору пов'язана з образом головного героя. Для Гельдерліна та Кітса, що знаходилися під впливом Великої французької революції, образ титана Гіперіона – це насамперед образ бунтаря, сильної та вільної особистості, готової піти на ризик та самопожертву заради майбутнього. Вони бачили у титані ті риси, які вважали за необхідне мати молодому ентузіасту, що хоче змінити світ та суспільство, якому так необхідні зміни на краще. Лонгфелло ж створював свій роман на декілька десятиліть пізніше, коли революційна гарячка встигла стихнути. До того ж, він є носієм американської культури, для якої свобода та демократія були основними, і, здавалося, здійсненими засадами з самого початку розвитку країни, а потреба у змінах не назріла так гостро. Тому його герой трохи м'якший та спокійніший. Проте ознаки романтичного світовідчуття американського автора знаходять свій прояв у його особливій увазі до головного героя, до його почуттів та світу його душі. Пол Флемінг – це також мрійник, що живе у світі книг, філософії та власних думок, до того ж, він людина почуттів. Історія титана Гіперіона повторюється скоріш у його духовному та моральному розвитку.

Так, на початку роману ми бачимо нашого героя «поваленим у Тартар» скорботи й туги за померлим другом: «The friend of his youth was dead. The bough had

broken «under the burden of the unripe fruit» [6, с. 5]. Це нагадує початок античного міфу про Гіперіона, а також однойменної поеми Джона Кітса, де титани, повні розпачу, потрапляють до їхньої вічної в'язниці:

Deep in the shady sadness of a vale
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon, and eve's one star,
Sat gray-hair'd Saturn, quiet as a stone [4]

Флемінг прилаштовується до нового життя, відправляється у мандри, веде бесіди з друзями, аналізує рухи власної душі. Увесь цей час він збирається з силами для чогось величного, що підійме його душу на новий рівень, змусить знов відчувати та знов жити повним життям. Герой і дійсно підіймається над скорботою, коли до його душі приходить велике почуття кохання. Любов до Мері – дівчини, яку він зустрічає у мандрівці – підвищує та очищує його, змушує душу ожити наново, наповнюючи нарешті спокоєм, якого так шукала його невгамовна натура: «He had seen more clearly the vision, and his restless soul calm. He felt it; and was happy in the feeling» [6, с. 314]. Саме це почуття ніби підіймає героя до неба: «Sometimes it is all gladness and sunshine, and Heaven itself lies not far off» [6, с. 316]. Так незвично реалізується міфологічна сцена повстання Гіперіона – не революційною боротьбою, а «повстанням» почуттів протагоніста роману проти сірості буденності, які змінюють його світовідчуття та перетворюють реальність.

Як міфологічне повстання Гіперіона проти влади богів-олімпійців приречене на невдачу, так і почуття Пола Флемінга не знаходять відгуку. Мері не відповідає йому взаємністю та відмовляє: «The hearts of some women... are moved only by the breath of a storm, and not so easily lulled to rest. And such was the proud heart of Mary Ashburton. It had remained unmoved by the presence of this stranger; and the sound of his footsteps and his voice excited in it no emotion» [6, с. 385]. Так руйнуються надії Пола на щасливе майбутнє, як рушаються надії античного титана на повернення свободи та минулої могутності.

Проте, Лонгфелло налаштований більш оптимістично. Цим оптимізмом пронизана уся творчість письменника, виділяючи його з ряду інших американських письменників, що оспівували «темний світ», таких як Е. По, Н. Готорн, Г. Мелвілл. Квінтесенцією цієї полеміки став «Псалом життю». Багато ідей, відображених у ньому з'являлися вже в «Гіперіоні»: «Дій – і дій лише сьогодні! Вір у себе і в Творця!»[2] Тобто, Лонгфелло вірить у здатність будь-якої людини змінити світ, якщо вона захоче та буде діяти, а не сподіватися лише на долю та бога.

У романі «Гіперіон» Лонгфелло також надає перспективу ясного майбутнього. Якщо античні титани, зазнавши поразки, вимушені страждати вічно, то Флемінг врешті знаходить свій спокій. За стражданням та біллю приходить угамування та загоєння душевних ран: духовний цикл героя замикається та виходить на новий виток, як у Кітса нове покоління богів стало новим витком еволюції. У кінці роману на Флемінга, який зміг знайти у собі сили та продовжувати шлях у майбутнє вже на батьківщині, чекає порозуміння з самим собою та сходження божественного одкровення. Тобто, автор доходить висновку, що кожен – сам творець власної долі. Лонгфелло не вірить у долю чи у те, що усе дає бог. Він вважає, що варто знайти у собі сили, піднятися та рухатися далі, тільки так людина може віднайти свою дорогу до щастя.

Підказки щодо асоціації з античним міфом дає нам сам автор. По-перше, це назва роману, що одразу вводить до роману міфологічний пласт. У тексті згадка про міфологічного титана Гіперіона зустрічається лише один раз, саме в авторському мовленні. Вона з'являється у пейзажному пасажі і відноситься до порівняння сніжно-білих хмар з могутнім титаном: «Yonder clouds so much resemble the snowy Alps, that they remind me irresistibly of the Swiss. Noble examples of a high purpose and a fixed will! Do they not move, Hyperion-like on high? Were they

not, likewise, sons of Heaven and Earth?» [6, с. 310]. По-перше, це порівняння є логічним наслідком ставлення автора до природи як до божества. У його уявленні, саме природа осяйна та богоподібна, тому її творіння можна поставити в один ряд з титанічними істотами. Хмари здаються автору величними та вільними, як і античний велетень. Вони не зупиняють свого руху ані на хвилину, і можуть обирати напрямки. Хмари здатні трансформуватися у будь-які, навіть найфантастичніші фігури. І людина, як вважає автор, має у чомусь бути схожою на хмари. Ті, хто здатні змінити себе та навколишній світ, сильні та бунтівні, як титан Гіперіон, не можуть дозволити собі зупинитися, навпаки, постійний рух, тобто, постійний розвиток, є заставою їхнього успіху. Вони мають не боятися шукати своєї долі, змінювати щось у власному житті, становитися кращими, і лише тоді вони зможуть піднятися на рівень величних титанів, піднятися так високо, як і білі хмари. Вкриті снігом Альпи, які й нагадують хмари – це улюблений образ англійських романтиків, таких як Г. Байрон, П. Шеллі, М. Шеллі, у творчості яких гірська гряда слугувала символом краси та величі природи. Проте є у хмар і недолік: тіні, які вони кидають на землю, занадто нетривкі. Вони залишаються там лише на кілька секунд чи хвилин, а потім трансформуються, зникають, ідуть далі. Тінь, яку хоче кинути по собі будь-яка людина, має бути майже вічною. Тобто, автор залишає нам пораду: бути не лише частиною природи, а бути схожими на неї, навчатися за допомогою великої книги природи, яка знаходиться в нас перед очима, розвиватися, шукати себе, а коли знайдеш, присвятити себе створенню чогось величного, що закріпить твою тінь на землі для наступних поколінь:

Так свій шлях земний пройди,
Щоб на дюнах днів назавжди
Збереглись твої сліди.
Ті, що їх у злу годину
Заблукалий знайде брат –
І розігне знову спину [2].

У канву роману вплетені численні уривки з віршів, а іноді й цілі балади, які часто приводяться без згадки автора. Саме так, у романі ще раз з'являється тема Альп, і ми знайомимося з баладою британського письменника Джеймса Монтгомері «Альпи» [6, с. 244]. Лонгфелло так захоплений красою природи, красою величних гір, що хоче донести її до читача усіма можливими способами. Ніби хвилюючись, що лише його власних слів буде недостатньо, він посилює враження хвалебними одами, що вийшли з-під іншого пера:

Methinks I muse on Nature's tomb,
And hear the passing foot of Time
Step through the silent gloom.
All in a moment, crash on crash [6, с. 244].

Такі цитати завжди поділяють та підсилюють власні погляди Лонгфелло. Так, приведений уривок підкреслює божественну сутність природи та місце людини як її органічної частини, а також ілюструє погляди Лонгфелло на те, що сильна духом людина зможе покласти усю природу та увесь світ до своїх ніг не підкорюючи її, а лише підіймаючись вище за неї.

Цитування саме британських письменників важливе для розуміння ідей Лонгфелло. Американська культура з самого початку формувалася як дочірня по відношенню до європейської, і Лонгфелло не вважав за наймудріше рішення порвати будь-які зв'язки з спадком минулих віків [8, с. 46]. Лонгфелло, який отримав лінгвістичну освіту та розробив декілька власних курсів з європейських літератур [3, с. 28], дуже високо цинив здобутки європейського романтизму, приділяючи особливу увагу англійському та німецькому романтичному руху. Саме тому він намагався «пересадити англійський спокійний, ідилічний романтизм на американський ґрунт» [1]. Лонгфелло, як ніхто інший, розумів, що новостворена амери-

канська література не може вирости без жодного підґрунтя, і кожній великій традиції необхідне глибоке коріння. Фундаментом для його подальшої роботи стали індіанський фольклор, який вплинув на низку його творів, у тому числі «Пісню про Гайавату», і, з іншого боку, класична європейська література. Цитати та ремінісценції з творів Гете, Гофмана, Уланда, Байрона, поетів-лейкістів часто зустрічаються на сторінках його творів, і «Гіперіон» не став виключенням. Будучи народженим у сім'ї переселенців з Європи, а отже й носієм європейської культури та цінностей, Лонгфелло став тим, хто поєднав у своїй творчості традиції європейської літератури та нову ментальність американської людини.

Ця позиція письменника мала величезний вплив на роман «Гіперіон». Роман нагадує літературну матрицю – сюжетну канву, до якої вплетені уривки творів англійських та американських поетів й прозаїків. Головний герой твору Флемінг майже увесь час розмовляє з друзями – Професором та Бароном – про європейську літературу. Основними посталями у їх розмовах стають Йоганн Гете, Генріх Гейне, Ернст Амадей Гофман, якого вже було згадано вище, Байрон, Данте. Герої дискутують з приводу їх творчості, життя та навіть відвідують визначні місця, пов'язані з ними, такі, як дім Гофмана. Флемінг у бесідах з друзями доходить висновку, що, як і видатні письменники, хоче лишити по собі щось по-справжньому тривке. Він признає той факт, що живе серед величних створінь його пращурів, які є їх тінню на землі, тим, що вони лишили по собі, і він відчуває себе зобов'язаним залишити по собі свій вклад: «I am a necessary link in the great chain, which, from the full development of consciousness in the first man, reaches forward into eternity. All the great, and wise, and good among mankind, all the benefactors of the human race, whose names I read in the world's history, and the still greater number of those, whose good deeds have outlived their names... I can build forward, where they were forced to leave off; and bring nearer to perfection the great edifice which they left uncompleted» [6, с. 205].

Саме з літературним пластом роману пов'язана ще одна інтерпретація міфу про Гіперіона у творі. Роздуми та хід думок про долі творців у героїв Лонгфелло нагадують про долю міфологічних титанів. Так, в античному міфі зображена зміна одного покоління божеств іншими, досконалішими – молодшим та талановитішим поколінням Олімпійців, яке більш пристосовано до умов світу, що змінюється. Лонгфелло теж стверджує, що на зміну одному поколінню письменників та митців завжди приходять інші, ця зміна неминуха, нові таланти знову й знову будуть наступати на п'яти старіючим геніям: «The future poet climbs upon the old man's knees. His genius is not recognised yet» [6, с. 410], але їх труди залишаться у вічності, бо потрібні суспільству.

Лонгфелло, устами свого героя Барона, виражає думку про те, що без поетів, істориків, філософів нації були б нічим, примарною подобою того, що вони являють зараз: «Blot out from England's history then a mess of Chaucer, Shakspeare, Spenser, and Milton only, and how much of her glory would you blot out with them! ... What were the nations of old, without their philosophers, poets, and historians!» [6, с. 134] Так він у романтичному ключі стверджує ідею, що поети та люди думки вкрай потрібні для розвитку здорового суспільства.

Цікаво, що Лонгфелло цитує не лише літературну творчість своїх романтичних сучасників, але й багато народних пісень. Так, він повністю приводить текст «What comes there from the hill» яку ще називають «Fox song» [6, с. 278]. У цьому також приміти романтичного мистецтва Лонгфелло. Проте цікавими є акценти, які американський поет підсилює у цих піснях. У них для нього важливіша історія про звичайну людину, яка талановита від природи і яка може помітити та оспівати красу навколишнього світу, залишивши після себе щось не менш величне, ніж визнані письменники.

Проте, світ людських почуттів набагато більший та яскравіший, аніж його можна передати на папері: «Some feelings are quite untranslatable. No language has

yet been found for them» [6, с. 327]. Тобто, можна дійти висновку, що згідно з Лонгфелло, справжні почуття, як і справжня краса, невловимі, вони існують лише коротку мить, і лише душі людини під силу зберегти їх, бо навіть найкращий письменник не зможе перенести їх на папір, як і найкращий художник не зможе перенести їх на полотно. Так, найвеличнішою цінністю всесвіту є людська душа, що ховає у собі усі багатства світу.

Таким чином, можна зробити наступні висновки. По-перше, роман Лонгфелло «Гіперіон» є носієм певних типологічних рис романтизму. Роман базується на характерному для романтизму героїчному міфологічному сюжеті, що оспівує діяльність та боротьбу титанів, які повстали проти світобудови, проти богів. Але акцент зміщений з універсально-символічної площини у сферу реальності, яку легко впізнати, тобто автор пише про конкретне, земне – нещасливе кохання, пошуки своєї сутності, бажання залишити щось по собі. Лонгфелло прагнув змалювати звичайну людину, проте у змалюванні образу протагоніста відчутний вплив романтичної традиції, бо герой наділений рисами сильної особистості та багатим духовним світом. Специфічно американським є у романі оптимістичний погляд на майбутнє, а також концепція *self-made man*. Ця концепція втілена в образі головного героя, який вірить в те, що лише своїми силами та трудом, а не божою волею, людина може змінити дійсність, вистроїти особисте щастя й майбутнє нації.

Також велике значення для роману має зображення людини на фоні природи, яка наділяється автором божественною та символічною сутністю: гори нагадують авторові постаті титанів, і Лонгфелло заохочує нас до єдності з таким проявом божественного.

Важливі для розуміння ідей роману апелювання до європейської літературної спадщини, тієї духовності націй та окремих людей, яка сприяє розвитку своєї культури.

Античний міф про Гіперіона, влітаючи до тканини роману, перетворюється на метафоричний символ духовного розвитку, що означений назвою роману, а також рядом внутрішньо-текстових алюзій. Лонгфелло створює декілька рівнів втілення міфологічних мотивів у тексті. По-перше, історія духовного шляху героя повторює сюжет міфу. По-друге, пантеїстичні погляди письменника втілилися в ідею титанічності та величі природи, що підтверджується образними паралелями між романом та міфом. Третя проекція пов'язана зі сферою літературної творчості, що жваво обговорюється Флемінгом з його друзями. Лонгфелло стверджує титанічну велич творців загалом та письменників зокрема, для нього вони – ті люди, які будують сьогодення та майбутнє, створюють культурний базис розвитку людства, а тому є невід'ємною та важливою частиною людської спільноти. І наприкінці роману головний герой, подібно його улюбленим авторам, вирішує залишитись в історії через творчість.

Таким чином, античний міф у Лонгфелло трансформується, відображаючи американські реалії XIX сторіччя, його актуальність у зв'язку з історією звичайної людини – яка, у контексті романтичної естетики, все ж відрізняється у Лонгфелло тонким відчуттям світу та себе, – а не надприродного могутнього титана. Лонгфелло створює оптимістичний суто американський неоміф про справжню особистість, яка, хоч і не наділена надзвичайними силами, також може бути видатною за своєю природою та змінити світ. Цей неоміф є напуттям молодим людям, як залишити щось справжнє після себе. Роман також звучить і як гімн людині взагалі, бо він просякнутий характерною для американців вірою у неї та її перемогу над труднощами через духовність, порозуміння із самою собою та єдність з природою.

Бібліографічні посилання

1. Венгерова З. А. Лонгфелло [Електронний ресурс] / З. А. Венгерова // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/>

2. Лонгфелло Г. Псалом життю [Електронний ресурс] / Г. Лонгфелло. – Режим доступу: <https://javalibre.com.ua/java-book/book/2921674>
3. Calhoun C. C. Longfellow: A Rediscovered Life / C. C. Calhoun. – Boston: Beacon Press, 2004. – 332 p.
4. Keats J. Hyperion [Electronic resource] / J. Keats. – Access mode: <https://www.poetry-foundation.org/poems/44473/hyperion>
5. Kent P. The poet as critic / P. Kent // The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe. – Cambridge University Press, 2002. – P. 12.
6. Longfello H. Hyperion [Electronic resource] / H. Longfello. – Access mode: <http://www.general-ebooks.com/book/74211230-hyperion>
7. Poe E. A. Review of Hyperion [Electronic resource] / Edgar Poe. – Burton's Gentleman's Magazine, 1839. – Access mode: <https://www.eapoe.org/works/criticism/bgm39101.htm>
8. Williams, C. B. Henry Wadsworth Longfellow / C. B. Williams. – New York: Twayne Publishers, Inc., 1964. – 114 p.

Надійшла до редколегії 20.05.2018 р.

УДК 82-1/-9

Н. В. Білоус

Таврійський державний агротехнологічний університет

ПРОЗА ПОЕТА: ЗВУКОВА ОРГАНІЗАЦІЯ РОМАНУ «ЛЕДВІНА» А. ФОН ДРОСТЕ-ГЮЛЬСХОФ

Стаття присвячена вивченню поетичної фоніки (звукопису) та звукового повтору у незавершеному романі А. фон Дросте-Гюльсхоф «Ledwina». Прозова творчість А. Дросте, як і життя видатної майстрині, недостатньо znана українськими літературознавцями та читачами. На матеріалі роману, багато в чому автобіографічного, стаття характеризує специфіку поетичного ладу, що виступає невід'ємним складником цілісної всеохоплюючої парадигми, до якої належать ідейно-сюжетний, семантичний та фонетичний плани образотворчості.

У статті досліджуються техніки асонансу, алітерації і звукового повтору як особливо навантажених елементів звукової фоніки, що підсилюють семантику поетичного образу та створюють високо емоційний підтекст прозової форми. Докладно вивчено фрагменти роману, які мають важливе значення для розуміння образу головної героїні. Визначено, що виражальні та образотворчі можливості алітерації більш щільно представлені в авторській мові та у мовленні головного персонажу Ледвіни, ніж асонанс. Психологічна двоїстість характеру героїні підсилена у тексті роману звуковим малюнком - використанням чергування глухих та дзвінких приголосних: [s] (у тому числі у сполученнях [st] та [sp]) та [bl] / [lb]. Глухі звуки аранжують у психологічному портреті Ледвіни відтінки потайності та таємничості, а дзвінки – мелодійно наголошують на атмосфері життєлюбства та радісного сприйняття світу. Часте використання авторкою глухого приголосного у варіантах [h] та [ç] належить до мовного портрету і додатково посилює представлені у тексті ознаки хворобливості Ледвіни.

Асонанс голосного [e], реалізований Дросте у характері Ледвіни, мінімум удвічі перевищує частотність використання інших голосних, що фонетично аранжує ідею об'єднання, так само як ненаголошений редукований звук [e] гармонійно сполучає приголосні наприкінці одного складу або слова і на початку іншого. Таким чином, використаний Дросте у романі «Ledwina» звукопис має яскравий естетичний ефект, виступаючи в ролі образотворчого і виразного засобу.

Ключові слова: проза поетеси, звукова організація, звуковий повтор, асонанс, алітерація.

Статья посвящена изучению поэтической фонетики (звукописи) и звукового повтора в незавершенном романе А. фон Дросте-Гюльсхоф «Ledwina». Прозаическое творчество А. Дросте, как и жизнь выдающейся поэтессы, недостаточно знакомы украинским литературоведам и читателям. На материале романа, во многом автобиографического, статья характеризует специфику поэтического строя, который является неотъемлемой составляющей целостной всеохватывающей парадигмы, к которой относятся идейно-сюжетный, семантический и фонетический планы образотворчества.

В статье исследуются техники ассонанса, аллитерации и звукового повтора как особо нагруженных элементов звуковой фонетики, которые усиливают семантику поэтического образа и создают высоко эмоциональный подтекст прозаической формы. Детально изучены фрагменты романа, имеющие важное значение для понимания образа главной героини. Определено, что выразительные и образотворческие возможности аллитерации чаще представлены в авторской речи и в речи главной героини Ледвины, чем ассонанс. Психологическая двойственность характера героини усилена в тексте романа звуковым рисунком – использованием чередования глухих и звонких согласных: [s] (в том числе в сочетаниях [st] та [sp]) и [bl] / [lb]. Глухие звуки аранжируют в психологическом портрете Ледвины оттенки скрытности и таинственности, а звонкие – мелодично подчеркивают атмосферу жизнелюбия и радостного восприятия мира. Частое использование автором глухого согласного в вариантах [h] и [ç] относится к языковому портрету и дополнительно усиливает представленные в тексте признаки болезненности Ледвины.

Ассонанс гласного [e], реализованный Дросте в характере Ледвины, минимум вдвое превышает частотность использования других гласных, что фонетически аранжирует идею объединения, так же как безударный редуцированный звук [e] гармонично сочетает согласные в конце одного слога или слова и в начале другого. Таким образом, использованная Дросте в романе «Ледвина» звукопись имеет яркий эстетический эффект, выступая в роли образотворческого и выразительного средства.

Ключевые слова: проза поэтессы, звуковая организация, звуковой повтор, ассонанс, аллитерация.

The article is devoted to the study of poetic phonics (sound techniques) and a sound repetition in the unfinished novel by A. von Droste-Hulshof «Ledwina». A. Droste's prose creative work, as well as the outstanding artist's life, is not well known by Ukrainian literary critics and readers. On the material of the novel, in many respects autobiographical, the article defines the specifics of the poetic system, which is an integral component of a complete broad paradigm including ideological and plot, semantic and phonetic aspects of image creating.

The article deals with the techniques of assonance, alliteration and sound repetition as particularly stressed elements of sound phonics, which enhance poetic image semantics and create a highly emotional subtext of the prose form. The fragments of the novel which are crucial for understanding the main personage image are studied in detail. It is determined that expressive and pictorial possibilities of the alliteration are more closely represented in the author's discourse and in the main character's (Ledvina) speech than the assonance. The psychological duality of the heroine's character is reinforced in the novel text by acoustic pattern using the alternation of unvoiced and voiced consonants: [s] (including the combination of [st] and [sp]) and [bl] / [lb]. Unvoiced sounds arrange the shades of secrecy and mystery in Ledvina's psychological portrait, and the voiced ones – melodically emphasize the atmosphere of her liveliness and joyful world perception. Frequent use by the author of the unvoiced consonant in variants [h] and [ç] belongs to the linguistic portrait and additionally enhances the presented in the text Ledvina's disease signs.

The quantitative indicator of the vowel [e] assonance implemented by A. Droste in Ledvina's character, is at least twice as high as the quantitative indicators of other vowels' use, phonetically arranges the consolidation idea, as well as the unstressed reduced vowel sound [e] harmonically unites consonants at the end of one syllable or word and at the beginning of the other one. Thus, the sound techniques used by Droste in the novel «Ledvina» have not just outstanding aesthetic effect functioning as figurative and expressive means.

Key words: poet's prose, sound techniques, sound repetition, assonance, alliteration.

На початку XX ст. серед прозаїків посилювався інтерес до звукової організації художнього тексту. Увагу письменників привертало не лише благозвучність творів, але і особливі стосунки між звуком і сенсом, а також специфічні функції звуку.

Звукова організація, яка в порівнянні з поезією не настільки очевидна в прозаїчному тексті, її недостатньо в теорії літератури, хоча є важливим прийомом семантизації його фонетичного рівня. Використання різних видів звукопису, зокрема повторів, їх комбінування, композиційне розташування, способи взаємодії з іншими стилістичними прийомами носять специфічний ідіостильовий характер. Відсутність у прозі обов'язкових метра і рими додає ваги функціонуванню звукових повторів, наділяє їх великою – у порівнянні з віршовою мовою – свободою текстової реалізації.

Аналіз цього аспекту тексту художнього твору має підґрунтям постійний інтерес до вивчення поетичної мови, що знайшло своє відображення у працях багатьох дослідників-класиків, лінгвістів і літературознавців різних наукових шкіл, серед яких, зокрема, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, М. Л. Гаспаров, Н. Т. Головкина, Р. Готтшаль, В. П. Григор'єв, Х. Зайдлер, Е. Різель, Г. Нойманн, О. Брік, В. М. Томашевський, Ю. Н. Тинянов, Р. О. Якобсон, Н. Т. Головкина.

Під час вивчення прози поряд з семантикою та синтаксичною будовою ми звертаємо увагу на звукову організацію фрази. Відомо, що вже з часів Платона та Аристотеля неповторне звучання слова приваблювало увагу мислителів та теоретиків не тільки у зв'язку зі змістом, що оформлюється, але й сама по собі звукова субстанція наділялася особливою значимістю. Слід підкреслити, що така мінімальна одиниця фоніки як окремий звук, що нібито не має власних семантичних субстанцій, отримує при включенні її до художньо організованого мовлення додаткову естетичну та змістовну навантаженість завдяки виконанню образотворчої та експресивної функцій [3, с. 16].

Творчий спадок Дросте включає декілька вагомих прозових творів, до розробки яких сама авторка підходила з надзвичайною виваженістю. Твори А. фон Дросте-Гюльсхоф багато в чому автобіографічні. Вона пише лише про те, що їй добре відомо, створює образ рідної Вестфалії, локусу дома і родини, піднімає тему релігії і проблему патріархальних цінностей, що відходять у минуле. Заради максимально плідного донесення свого задуму як до розуму, так і до душі читача Дросте вкладає у світогляд своїх персонажів власне світовідчуження, свої емоції і почуття.

Написання прозових творів вимагало від Дросте ґрунтовної підготовки, планування і навіть, як свідчить історія створення, благання Бога про пораду. Твір «Ледвіна» авторка замислила як новелу ще у 1819 році, періодично висловлюючи сумніви щодо власної здатності завершити його і сформулювати відповідно до сюжету цілісну систему персонажів: «Es ist mir aber nun unmöglich, meine Novelle fertig zu machen, da sie schon zu viele Schwestern hat, die ihr zwar in der Haupttendenz gänzlich unähnlich, in der Form aber desto ähnlicher sind / Для мене неможливо зараз завершити мою новелу, оскільки вона вже має забагато сестер, які, хоча у загальній тенденції на неї зовсім не схожі, але тим більше подібні за формою»; «So dünkt mich, es ist besser ich gehe weiter und suche mir einen andern Stoff / Тож мені здається, краще я піду далі і відшукаю собі інший матеріал» [5, с. 17]. Дросте працювала над сюжетом протягом 1820 р., але зробила перерву до 1825 р., а через рік остаточно відмовилася від задуму. Цей твір так і залишився недописаним, являючи собою фрагмент, який дає чітке уявлення про майстерність Дросте-поетеси у прозовій творчості, у тому числі завдяки широкому використанню авторкою звукової організації тексту.

Проза поетеси активно вивчається літературознавцями, але ніхто не зосереджувався на специфічних якостях поетичних властивостей прозових творів. Дрос-

те приділяє особливу увагу звуковий стороні прозової мови, тому що звукопис є засобом посилити образну сторону мови, підвищити її емоційність, переконливість. У зв'язку з цим прозаїк надає естетичне значення фоніці.

Проза Дросте не має чітко вираженої ритмічної структури, втім, поетичність тексту очевидна:

1) незавершений роман майстрині відзначається плавними реченнями з великою кількістю прикладок та підрядних, які не підлягають чіткій класифікації через різноманітність включених структурних елементів. Спільним у таких реченнях є завершеність повідомлення або визначеної ідеї, до якої Дросте більше не повертається у сюжеті. Докладний розбір ситуації, характеру або події представлений у безсистемному на перший погляд викладі синтаксичних єдностей, логіка поєднання і порядок яких стають очевидними наприкінці речень, які іноді включають більше ста слів.

2) Мова роману надзвичайно багата тропами – вже у першому абзаці на 97 слів авторка включає до першого знайомства читача з головною героїнею 3 уособлення, 3 метафори та 3 порівняння, а також майже десяток епітетів.

3) Звукопис, використаний письменницею у ключових моментах роману, створює перегук цільних образів. Звукова організація прози Дросте орієнтована на відповідність фонетичного складу фрази сюжету, на створення внутрішнього звукового образу. Прозі Дросте властивий ритм окремих художніх образів на основі звукових рядів, що виникають у тексті завдяки концентрації звукових повторів.

З метою визначення основних прийомів, а також особливостей фоніки у прозовому творі А. фон Дросте було здійснено аналіз алітерації та асонансу, а також звукових повторів у чотирьох визначальних уривках незавершеного роману «Ледвіна» – ці фрагменти якнайповніше представляють зовнішність, характер та потаємні страхи дівчини, у чий історії багато спільного з біографією самої Дросте.

Під час першого представлення Ледвіни авторка фокусується на утіленні її зовнішності на тлі водного потоку і передає відображенні дівчини у стрімко плинній воді. Для підсилення ефекту віддзеркалення двоїстої сутті особистості персонажа Дросте використовує звукопис. І у першому фрагменті, і у наступних трьох уривках, що включають характеристику героїні, авторка майстерно залучає можливості алітерації, асонансу та звукових повторів для нюансованого занурення читачем у думки та почуття Ледвіни. Зосередимося на функціях повтору однакових чи однорідних приголосних, які надають твору особливої звукової виразності.

Алітерація – повторення приголосних звуків, переважно на початку слів, на думку знавців, становить один з головних елементів фоніки [2, с. 28].

У першому фрагменті [6, с. 3], що включає майже 700 знаків, авторкою дібрані епітети, порівняння та метафори, які включають велику кількість глухих та шиплячих приголосних (табл. 1).

Таблиця 1

Частотність глухих та шиплячих приголосних у першому абзаці роману «Ледвіна»

s	sp	st	sch	h	ch
10	2	6	3	8	3

Зовнішність і рухи дівчини Дросте змальовує з високою частотністю використання звукосполучення [nd] – воно зустрічається 9 разів, у тому числі у сполучнику *und* та у Partizip I. За нашим спостереженням, партиципiальні контексти характеризують Ледвіну з одного боку, як людину дії, а з іншого, – як несамостійну, залежну особу, що тяжіє до єднання з початком життя одночасно м'яким і владним або потужним: «keine hellen oder milderer Farbenspiele von ihrer jungen Gestalt, denn sie war so farblos».

Звуки [s], [st] та [sp] привносять до портрету Ледвіни потайність та тихість, а [bl] / [lb] наголошують, тим не менш, на її життєлюбстві, модальність якої м'яко бринить, як вода у потоці, на фоні якого представлена дівчина у рамках двох перших абзаців: «sie war so farblos wie eine Schneebume, und selbst ihre lieben Augen waren wie ein paar verblichne Vergißmeinnicht» [1, с. 9]. Схема звукопису цього колону виглядає наступним чином: АВ-ВА.

Цей уривок характеризується також використанням авторкою глухого приголосного у варіантах [h] та [ç], відповідно 8 разів та 3 рази, що додатково посилює враження хворобливості і слабкого утрудненого дихання Ледвіни. Як і у віршованих творах Дросте, у «Ледвіні» зустрічається звуковий повтор приголосних [w], [h] та [l] – (2 / 2 / 8 / разів відповідно), за допомогою якого авторка висловлює м'яке спонування у вірші «Die Stadt und der Dom», а у даному прозовому уривку – передає й аранжує настійність підвестися, рухатися, йти додому для змерзлої Ледвіни: «und schüttelte unwillig ob sich das blonde Haupt, wandte sich rasch wie zum Fortgehn und kehrte dann fast wie trotzend zurück».

Враховуючи попередній аналіз, можна виокремити два переплетених звукових ряди, два поєднаних звукових образи: для підкреслення фізичної слабкості Ледвіни Дросте змальовує її постать на фоні повільного, слабкого потоку: «Der Strom zog still seinen Weg». Він, тим не менш, є партнером героїні у першому з'явленні. Уособлений потік не настільки сильний, щоб підхопити квіти, нездатний навіть «вкрасти» відображення «безбарвної» Ледвіни, коли вона завмирає, скута болем: «konnte er [Der Strom] keine Strahlen stehlen»; і сам її бляклий образ-відображення наче відокремлюється і сповільнює свій плин під час важкого для дівчини руху: «Gestalt schwamm langsam» [1, с. 9].

Образ Ледвіни порівнюється з поетичними символами ніжності і беззахисності – «eine Gestalt, wie die einer jungen Silberlinde», «farblos wie eine Schneebume», «ihre lieben Augen waren wie ein paar verblichne Vergißmeinnicht». Семантика зів'янення, згасання та слабкості пов'язана в образі Ледвіни нерозривно із внутрішнім звуковим образом: still, langsam, bleich, keine Strahlen, keine hellen oder milderen Farbenspiele, farblos, kein Glanz.

Подібний прийом звукопису простежується і в іншому уривку, у якому авторка однозначно виокремлює одну з головних рис характеру Ледвіни – жертвність. Для посилення ефекту усвідомлення читачем настійності (але неагресивної, а життєво необхідної для віруючої дівчини) утримання переваги духу над хворим тілом Дросте використовує звуковий повтор приголосних [w], [h] та [l] – (10 / 20 / 20 / разів відповідно): «noch nie hat wohl ein Märtyrer Gott sein Leben reiner und schmerzlicher geopfert wie Ledwina» [1, с. 13].

Образ Ледвіни Дросте також змальовує завдяки сприйняттю героїнею невідворотності її смерті через хворобу – «unabwendbares nahes Vergehen». В епізоді про усвідомлення старою селянкою приреченості Ледвіни на смерть у молодому віці для підсилення ефекту трагізму долі дівчини Дросте використовує дистантний звуковий повтор дзвінких приголосних [d], [b], [g], [z]. Дзвінкі приголосні [d], [b], [g], [z] вдруге постають у сполученні з дзвінким сонорним [r] для введення репліки Ледвіни: «Ledwina, die sich in ihrer Rührung noch beachteter glaubte, wie sie war, wollte gern antworten, aber sie fürchtete den zitternden Laut ihrer Stimme; sie beugte sich von einer Seite zur andren». Утілення явище алітерації передає передчуття остраху – бриніння голосу і стукотіння зубів, хвилювання і страху. Власне фраза головної героїні, – «sagte sie ziemlich gefaßt und in der Anstrengung lauter wie gewöhnlich» (відзначаємо у цьому епізоді велику частотність дзвінких [d], [g], [z], але вже у сполученні із глухими [ç], [w], [s]) – також містить чотири приголосних, які, тим не менш, перемежуються з [s], [h], [w], [t], [f]: «Ich fürchte mich etwas vor dem Tode, wie ich glaube, daß fast alle Menschen es tun; denn das Gegenteil ist gegen oder über die Natur. Im ersten Falle möcht' ich

mir es nicht wünschen, und im zweiten ist es nur in einem sehr langen oder sehr frommen Leben zu erreichen» [6, с. 6].

Такий фонетичний прийом підкреслює висловлену словами ідею про те, що Ледвіна опанувала себе до моменту мовлення, і для усієї родини її відповідь звучить у притаманному характері героїні тоні – тиха, стримана, покірлива долі. Слід, тим не менше, звернути увагу на контактний повтор складу *gegen*: «das Gegenteil ist gegen oder über die Natur» – таке обігравання і семантично, і фонетично пов'язує образ Ледвіни із образом фрау фон Бренкфельд – ретельно приховуване невдоволення і матері, і дочки виявляється у чеканих фразах із дзвінкими фрикативними [g], проте має набагато меншу інтенсивність емоційного забарвлення.

Асонанс, кількісний показник звуку [e], використаного в уривку першого знайомства читача з головною героїнею, як мінімум удвічі перевищує частотність використання інших голосних.

На нашу думку, велика частотність голосної [e] у мовному портреті героїні про її збуджений настрій, опосередковано виявляє збентеженість, нездійснене бажання природного добровільного об'єднання родини Бренкфельд і наступної пов'язаності, так само як ненаголошений редукований звук [e] м'яко сполучає приголосні наприкінці складу одного слова і на початку іншого.

Простоту подібного життєвого вибору героїні передає лексичний склад даного абзацу з великою частотністю голосного [a]: «denn sie dachte nur dann an ihre arme kranke Brust, wenn heftige Schmerzen sie daran erinnerten». Загалом в уривку з майже 600 знаків – 36 складає цей звук, що надає звучанню авторського мовлення відкритості та прямолінійності.

Відповідно до відмінності характерів та поведінки у системі персонажів дещо інший фонетичний малюнок можна побачити у змалюванні фрау фон Бренкфельд, матері Ледвіни. В уривку з майже 500 знаків превалюють голосні [u] та [y] – (22 та 8 разів відповідно): «eine völlige Herrschaft über alle unpassende Ausbrüche innerer Bewegungen in Handlungen und Worten». Зважаючи на контекст, ці два голосних підкреслюють обмеженість становища героїні, стислі рамки її існування. Цю схвилюваність і недовіру синові підкреслює частотне використання приголосного [g] – він зустрічається у цьому ж абзаці 18 разів, а його присутність у складі буквосполучення [ng] надає авторській мові різкості і переривчастості, схожої на кліпання, характерне для ознаки знервованості фрау фон Бренкфельд: «die Mutter sagte nichts, strickte still fort und winkte stark mit den Augenlidern; das war immer ein besonderes Zeichen, dann war sie erzürnt oder gerührt oder gar verlegen».

З наведеного аналізу зрозуміло, що Дросте майстерно використовувала звукову організацію тексту для посилення ідей, втілених у фрази, для екранування семантичного значення епітетів, для вибудовування фундаментального підтексту, який формує складні постаті героїв, начебто наближені до «реальних» людей. Функції алітерації та асонансу в романі яскраво демонструють, що під пером поетеси фонетичний малюнок активно використовується у прозовому творі зокрема у психологічному та мовному портретах персонажів і набуває особливої, досить вагомої значимості у семантиці цілого твору.

Бібліографічні посилання

1. Дросте-Хюльсхоф А. фон *Gesämtliche Erzählungen*: [Вибранні оповідання]: / Аннетте фон Дросте-Хюльсхоф. – Харків : Ранок-НТ, 2002. – 240 с.
2. Гаспаров М. Л. Литературная энциклопедия терминов и понятий [под. ред. А. Н. Николюкина]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 ст.
3. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / Валерия Андреевна Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 191 с.
4. *Літературознавчий словник-довідник* [за ред. Гром'яка Р.Т. [та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.

5. *Droste-Hülshoff Annette von Briefe der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff* / Annette von Droste-Hülshoff. – Hamburg : Severus Verlag, 2012. – 443 S.

6. *Droste-Hülshoff Annette von Ledwina*. / Annette von Droste-Hülshoff. – Create Space Independent Publishing Platform, 2013. – 52 S.

Надійшла до редколегії 06.09.2018 р.

УДК: 821.111.09

А. А. Балгабаєва

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АДАПТУВАННЯ РОМАНУ «ФРАНКЕНШТЕЙН» МЕРІ ШЕЛЛІ

У фокусі дослідження – актуальний аспект сучасного літературознавства: література в її інтермедіальних зв'язках. Об'єктом дослідження є класичний твір «Франкенштейн, або Сучасний Прометей», чия історія завдяки інтермедіальним адаптуванням набула специфічних поворотів у своїй семантиці та поетиці. Зміст роману вміщує велику потенцію для відтворення у кіно, що завжди дає можливість розширити, доповнити та трансформувати як його сюжет, так і смислові характеристики героїв.

Найголовнішою причиною кіногенічності роману, до якого так часто звертаються творці кіно, є потужна в ньому емоція страху. Ефектні готичні прийоми сприяють акцентуванню цієї емоції (адже саме арсенал готичних засобів домінує у створенні відповідної атмосфери книг і фільмів жаху), а на екрані їх легко візуалізувати. Одним з основних факторів відриву різноманітних версій роману від його оригіналу був і залишається до сьогодні фактор масової культури.

Ключові слова: Мері Шеллі, Франкенштейн, адаптації, кіноадаптації, театральні адаптації, готичні засоби, емоція жаху, мелодраматизація, гендерний напрямок, масова культура.

В фокусе исследования – актуальный аспект современного литературоведения: литература в ее интермедиальных связях. Объектом исследования является классическое произведение «Франкенштейн, или Современный Прометей», чья история благодаря интермедиальным адаптациям приобрела специфических поворотов в своей семантике и поэтике. Содержание романа вмещает в себя огромную потенцию для воплощений в кино, что всегда дает возможность расширить, дополнить и трансформировать как сюжет, так и смысловые характеристики героев.

Одной из главных причин киногеничности романа, к которому так часто обращаются создатели фильмов, – это чрезвычайно мощная и действенная эмоция страха. А эффектные приемы из готического арсенала способствуют акцентированию этой эмоции страха (именно этот арсенал готических приемов доминирует в создании атмосферы как книг, так и фильмов ужаса). Все это есть то, что легко визуализируется на экране. Одним из основных факторов отрыва разнообразных версий романа от оригинала был и остается до сегодняшнего дня фактор массовой культуры.

Ключевые слова: Мэри Шелли, Франкенштейн, адаптации, киноадаптации, театральные адаптации, готические приемы, эмоция страха, мелодраматизация, гендерное направление, массовая культура.

This paper proposes a new and topical aspect of investigation of literature in its inter-medial relations. The object is a classic novel «Frankenstein; or, The Modern Prometheus», the history of which is marked by specific turns in its semantics and poetics thanks to the intermedial adaptations.

The problem of intermediality has been widely explored in 60-70 years of the last century. However, the problem has not been still studied in the connection with the novel «Frankenstein» by Mary Shelley.

The topic of the study is intermedial interpretation of the classic novel «Frankenstein» by Mary Shelley and the main trends in adapting the novel for the screen, music, theater stage and other kinds of intermedial interpretation.

The main objectives of the research are to identify key intermedial potential of the novel «Frankenstein» by Mary Shelley and to explore the various media embodiments of literary texts and «Frankenstein» by Mary Shelley in particular.

The plot of the novel contains a huge potential for movie embodiment the always results in enlargement, additions and transformation as the very plot as the characters' essence.

One of the main causes of the novel being cinematographic is its extraordinary powerful emotion of fear. And effective devices from Gothic arsenal provide the accentuation of that emotion of fear. Namely that is easily visualized in movie.

There is one more factor which defines the separation of different novel versions from the original one. That was and still is the factor of mass culture.

Key words: intermediality, art semiotics, intertextuality, Mary Shelley, Frankenstein, adaptation, cinema adaptations, theatrical adaptation, Gothic devices, emotion of fear, melodramatization, Gender trend, musical adaptation, mass culture.

XX століття, особливо, його друга половина, було відзначено багатьма технологічними відкриттями, що змінили життя суспільства, зокрема й сферу кіномистецтва. Воно розширило арсенал засобів впливу на свого глядача, з'явилися комп'ютерні ігри та інші розважальні додатки, які часто-густо стають похідними від кіно.

Подальша модернізація кіноіндустрії та посилення впливу кіно на масове суспільство потребувало збагачення та розширення набору сюжетів та кінообразів, які знаходили частіше в літературі. Серед екранізованих творів посів місце також і роман Мері Шеллі «Франкенштейн».

Роман «Франкенштейн» було створено 1818 року. Однією з причин довгого життя роману в культурі, на думку літературознавців, є його багатозначність, відповідність контексту життя і літератури XX-XXI століть.

На сьогодні цей класичний твір було досліджено з різних точок зору авторами багатьох країн. Так, у 70-90 роках XX століття роман неодноразово аналізувався зарубіжними науковцями, що зосереджували увагу здебільшого на жанрових та зображальних особливостях твору; серед них Б. Олдіс [1], Дж. Твітчел [4], Б. Ньюман [3], А. Меллор [2] та інші. Було приділено достатньо уваги вивченню причин «довгого життя» та популярності твору (наприклад, у працях Т. Г. Струкової [9]). У 2008 році вийшла монографія Т. М. Потніцевої [7], присвячена творчості Мері Шеллі, де було розглянуто інші романи письменниці. Серед найновіших досліджень варто виділити роботи Б. Р. Напцока [5] про втілення у творі міфу про Прометея, Н. А. Оксень [6] – про художній світ готики у романі, Т. В. Прищепи [8] стосовно літературних інтерпретацій роману тощо. Проте, проблема кіно-інтерпретацій у зв'язку з романом «Франкенштейн» Мері Шеллі ще не привертала достатньої уваги літературознавців, що обумовлює **актуальність** даного дослідження.

Зміст роману вміщає велику потенцію для відтворення у кіно, що завжди дає можливість розширити, доповнити та трансформувати як його сюжет, так і смислові характеристики героїв.

Найголовнішою причиною кіногенічності роману, до якого так часто звертаються творці кіно, є потужна в ньому емоція страху. Ефектні готичні прийоми сприяють акцентуванню цієї емоції (адже саме арсенал готичних засобів домі-

нує у створенні відповідної атмосфери книг і фільмів жаху), а на екрані їх легко візуалізувати. Серед найбільш поширених прийомів, які створюють специфічну атмосферу роману, варто виділити перш за все функціонування самого образу монстра, появу живих мерців (Чудовисько Франкенштейна) та описання готичних пейзажів (похмурі ліси, цвинтар, темрява, блискавки тощо).

Історія кінофранкенштейніани. Відомо, що найпершими адаптаціями роману М. Шеллі були саме мелодраматичні театральні постановки, адже кіно на початку XIX століття ще не знімали, а театр перш за все приваблював глядачів елементами мелодраматизму, бо любов – одна з найпопулярніших тем світового театального мистецтва. В романі Мері Шеллі тема любові також присутня. Мова йде про любов, що виникає з дитинства між Елізабет і Віктором, чиста, без зрад, вагань і, як це притаманно романтизму, трагічна, бо не має щасливого майбутнього. Театр ніби реконструює той любовний сюжет, що залишився на периферії основної лінії оповіді М. Шеллі, надавши йому мелодраматичного повороту. Парадоксально, але цей напрямок адаптацій відомого твору випередив усі інші, і вже 1823 року у Лондоні на сцені Театр Ліцеум побачила світ перша постановка, що носила назву «Presumption; or, the Fate of Frankenstein» («Презумпція; або, Доля Франкенштейна»). Ця театральна адаптація налічувала багато відмінностей відносно тексту роману, що було обумовлено законом про театр Чарльза II, за яким до сцени допускалися лише п'єси з елементами мелодрами, бурлеску, пантоміми та лялькового театру, з музичним супроводом та спеціальними ефектами. Театральна сцена дала життя величезній кількості адаптацій твору, мелодраматичних, перш за все, що, на жаль, не збереглися до нашого часу. Але і тепер сучасні мелодраматичні театральні постанови за мотивами твору продовжують приваблювати глядачів.

У 1930-1940-х роках індустрія кіно виходить на новий рівень, що обумовлено покращенням якості цієї форми мистецтва та відкриттям нових можливостей для акторів та режисерів. Наприклад, від самого створення кіно Томасом Едісоном творці кінофільмів стикалися з проблемою накладання звуку. Лише у 1929 р. в Європі з'явився перший фільм з якісною звуковою доріжкою, а у 1932 – у США було затверджено стандарти для аудіо в кіно. Саме у цей період активізується процес зйомок, адже тепер немає ніяких незручностей для створення повноцінної картини!

За даними IMDb, у період з 1930 по 1940 рік було знято близько 17 тисяч кінокартин, і деякі досі вважаються шедеврами кіно, незважаючи на відстань майже в століття. Серед таких можна виділити й фільм «Франкенштейн» (1931), що входить до двадцятки найкращих фільмів десятиліття. Саме ця картина з трьома своїми сіквелами визначила тенденції до адаптування роману Мері Шеллі у майбутньому та подальшу долю героїв роману на екрані.

«Франкенштейн» (1931) та «Наречена Франкенштейна» (1935), зняті у жанрі хоррор, завоювали славу одних з найкращих фільмів того часу та разом зібрали 14 мільйонів замість очікуваних 600 тисяч доларів. «Син Франкенштейна» (1939) та «Привид Франкенштейна» (1942) стали гідним продовженням, хоч і були створені зовсім не за книгою. Жанр було обрано не випадково. Мабуть, саме такі адаптації були затребувані суспільством і тому приносили матеріальний прибуток продюсерам у той час. Побачивши успіх картин, не тільки Universal Pictures, але й інші компанії (зокрема, Hammer Studios) активно взялися за історію Франкенштейна та його монстра, але вже не за романом, а наслідуючи створені Universal міфи.

Першою й найбільш характерною зміною можна вважати *спрощення ідейно-тематичного плану роману та перенос сюжету філософсько-психологічного твору до жанру фільмів жахів*. Вагома частина картин про Франкенштейна знята саме у ньому, і найбільший акцент творці робили саме на *емоції страху*, уособлю-

ючи у своїх фільмах те, чого найбільше боялися люди. Наприклад, «Франкенштейн 1970» (Говард Кох, 1958) розповідає про страх перед війною та ненависть до телевізійників. Сюжет про монстра Франкенштейна дійшов навіть до Японії, де було знято про нього черговий кадзю-фільм «Франкенштейн завоює світ» (Toho Company Ltd., 1965) та продовження до нього «Битва двох Гаргантюа» (1966). У цих стрічках у фокусі уваги кінорежисерів була проблема радіоактивного забруднення: монстри мутують через вплив радіації після бомбардування Хіросіми. Все це і було живим спогадом і болючою актуальною темою для всієї Японії. І, нарешті, знаменитий фільм «Віктор Франкенштейн» (Пол Макгіган, 2015) про створення доктором армії монстрів (відображення актуального до часу страху біо-зброї та війни).

Не менш популярною особливістю кіноадаптацій став *гендерний поворот*, де акцент робився на ролі жінки – нареченої, створеною вченим для монстра у «Нареченій Франкенштейна». Цей образ відтворювався у масовій культурі неодноразово та у різних варіаціях. Так, сюжет про подругу монстра бачимо у фільмі «Наречена» (Columbia Pictures Corporation, Франк Роддам, 1985). Про цей персонаж навіть писали пісні, наприклад, «Brennende Liebe» німецької групи Oomph! було створено за мотивами фільму «Наречена Франкенштейна» (1935), а у відеокліпі до пісні зовнішність жінки – копія нареченої монстра з фільму.

У 1992 році у фільмі «Франкенштейн» Девіда Вікеса (США) вперше було модифіковано історію вигаданої Нареченої монстра – цього разу наречену було зроблено з тіла Елізабет-персонажа оригінального твору. Цей сюжетний мотив став культовим, і 1994 року його повторив Кеннет Брана («Франкенштейн Мері Шеллі»). Пізніше його було використано як другорядний епізод багатьох серіалів та коміксів.

Передумови до образу *божевільного вченого* виникли саме у всесвіті Universal Pictures. Відтоді деякі режисери гуртували сюжети навколо збожеволілого Віктора, що творив монстрів заради досягнення якоїсь ненормальної мети. Варто назвати «Frankenstein vs. the Creature from Blood Cove» (США, Девід Вікес, 2005), де божевільний вчений створює монстрів (серед них і монстр Франкенштейна) заради боротьби з терористами; вже згадані «Франкенштейн 1970» (1958) та «Віктор Франкенштейн» (2015) тощо.

Поява у адаптаціях таких *неканонічних персонажів*, як Ігор та Фріц – продуктів уяви режисерів, що іноді з'являються окремо, а іноді їхні образи зливаються в одне ціле, – також завдячує фільмам Universal. Ці образи було надалі використано у фільмах та шоу «The Hilarious House of Frightenstein» (Канада, Тед Барріс, 1971), «Ван Хельсінг» (Universal Pictures, Стівен Соммерс, 2004), «Ігор» (Тоні Леондіс, 2008), «Віктор Франкенштейн» (2015) тощо.

Пізніше студія Universal Pictures започаткувала іншу «традицію» використання монстра Франкенштейна, а саме *комбінувати монстрів* в одному фільмі заради привертання уваги масового глядача, підвищення рейтингів фільмів та збільшення доходів. Так з'явився перший із таких фільмів – «Франкенштейн зустрічає людину-вовка» (Рой Вільям Нейл, 1943) – з Бела Лугоши у головній ролі. Найчастіше поряд із монстром Франкенштейна бачимо Дракулу та Вервольфа («Дім Франкенштейна» (Ерл Кентон, 1944), «Дім Дракули» (Ерл Кентон, 1945), «Ван Хельсінг» (2004) тощо).

Іншою тенденцією до адаптування можна назвати трансформацію класичної історії у формат *мультфільмів* та мультсеріалів, що орієнтувалися саме на дитячу аудиторію. Так, перша анімаційна адаптація роману, яка вийшла у Японії 1981 року, носила назву «Kyofu Densetsu: Kaiki! Furankenshutain» (у перекладі «Франкенштейн: Легенда жахів» або «Монстр Франкенштейна»). І хоча частково було відтворено основну сюжетну лінію роману, головний акцент (як і в переважній

більшості кіноадаптацій) було зроблено на емоції страху, яка втілювалась завдяки прийомам, запозиченим з класичних фільмів студії Universal Pictures 1930-х років (тут зустрічаємо вже знайомих персонажів: помічника-горбуна, монстра-зомбі, божевільного вченого тощо).

Те, що мультфільм був адресований малечі, обумовило сутність сюжету та його дидактичний смисл: фільм завершується щасливим фіналом та повчальним висновком. Хоча монстр і постав у вигляді, типовому для фільмів Universal Pictures, він мав добру душу і, на відміну від оригінального творіння Франкенштейна, зробив вибір на користь добра, а не зла. Сам Віктор спочатку виступав у ролі божевільного вченого, але пізніше розкався у тому, що наробив. Не менш важливою рисою дитячих історій є наявність у сюжеті дитини, з якою глядач або читач зможе порівняти себе. Тут нею стала маленька дівчинка Емілі – вигадана дочка Віктора та Елізабет. Саме дитина допомогла монстрові не стати вбивцею та донесла правду про нього до свого батька. Також, саме дитина була реципієнтом таких повчальних фраз як «не варто судити істоту по зовнішності» або ж «до тебе ставитимуться так, як ти до них» тощо.

За японським «Монстром Франкенштейна» послідував 13-ти серійний анімаційний серіал «Сила Чудовиськ» (Universall Cartoon Studios, Кріс Шутен, 1994), де традиційно творіння Франкенштейна зіткнулося у боротьбі з вампіром графом Дракулою. Серіал було орієнтовано на підлітків, що полюбляли відомих культових чудовиськ, тому він передбачав участь багатьох культових монстрів: Дракули з нареченими, людини-вовк, чудовиська Франкенштейна та інших. Головним героєм виступає проблемний підліток-монстр, якому, знову ж таки молодий глядач у деяких аспектах співчуває. Насправді, показаний у серіалі монстр не має нічого спільного з героєм роману; він лише копіює зовнішність та поведки чудовиська Universal. Те саме відбувається й з іншими монстрами, що беруть участь у картині. Тобто, на відміну від «Монстра Франкенштейна», «Сила Чудовиськ» не має на меті показати складність характерів та доль персонажів, а лише зібрати найпопулярніших чудовиськ разом задля привертання уваги глядачів-дітей.

У 2012 році вийшов мультфільм «Готель Трансильванія» («Монстри на канікулах», Sony Pictures Animation, Генді Тартаковскі), що, на відміну від перерахованих анімаційних фільмів, орієнтувався на дуже маленьких глядачів. Мультфільм та його продовження (2015) презентують доброго, ніяк не страшного монстра на ім'я Франк, що має дружину за своєю подобою та дружить з іншими монстрами (окрім Франка там присутні Дракула, Мумія, Вервольф, незлічені зомбі тощо). Тенденція до пом'якшення сюжету, згладжування його специфічної «готичної» складової обумовила особливе смислове навантаження й переосмислення образів у позитивному ключі. Мультфільми обходять стороною навіть протистояння Дракули та монстра Франкенштейна; головною їхньою темою є відносини монстрів та людей. Наприкінці обох частин доводиться, що обидві сторони не є ворогами один для одного, а навпаки, можуть стати найкращими друзями та спокійно співіснувати в світі. Через це виникає абсолютний відрив героя від роману, майбутні масові глядачі вже не в змозі правильно відповісти на питання «Що ви знаєте про монстра Франкенштейна?»

Незважаючи на те, що *мелодраматичний поворот* сюжету роману М. Шеллі, який розпочався з театральних постановок, не набув популярності, його було розвинуто надалі у кіномистецтві. Самостійно, або сумісно зі жанром жахів, мелодраматизм поступово влітався в історію кінофранкенштейніани. Так, переважна кількість фільмів фокусується на коханні Віктора і Елізабет («Франкенштейн Мері Шеллі» Кеннета Брани, 1994 тощо).

Деякі режисери, створюючи мелодраматичні версії класичного твору, багато чого додавали до любовної лінії роману: гострі серцеві драми та мотив змаган-

ня за жінок. Серед таких кіноверсій – «Наречена» Франка Роддама 1985 року, де акцентується тема любові у контексті жанру хоррор. Одна з численних ідей фільму – любовний трикутник Віктор-Наречена-Монстр. Відтепер вчений мусить змагатися з чудовиськом за любов Єви (Нареченої), а також зуміти захистити її від злого гвалтівника Барона.

Ідею змагання Віктора і Монстра за кохану також втілив Кеннет Брана у фільмі «Франкенштейн Мері Шеллі» 1994 року. Так, за сюжетом, Віктор не може змиритися зі смертю Елізабет та оживляє її. Після її воскресіння з'являється Монстр та заявляє на неї свої права, але жінка покінчує з собою через неможливість існувати у своєму новому тілі.

Підсумовуючи викладене, можна зробити висновки. Під час інтерпретування роману «Франкенштейн» у кіномистецтві основні персонажі та сюжет зазнали значних змін, що здебільшого походять під впливом від найперших фільмів про Франкенштейна (а саме, 1930-х років компанії Universal Pictures), коли основний акцент було зроблено на емоції страху. Шаблонування та міфологізацію образів було підхоплено іншими творцями кіно-версій на матеріалі відомого роману. Одним з основних факторів відриву різноманітних версій роману від його оригіналу був фактор масової культури. Варто відмітити, що є одна вагама перевага у дитячих адаптаціях класичного роману у мультфільмах: у такому форматі діти «знайомляться» з творами відомих авторів, що, може, у майбутньому буде сприяти їхньому бажанню познайомитися з оригіналом. Бажання кіноінтерпретаторів залучити до перегляду кіноверсій про Франкенштейна якомога більше глядачів (переважна більшість яких є пересічними споживачами мистецтва), піднятися в рейтингу та заробити гроші обумовлювали вектор змін та арсенал художніх засобів.

Бібліографічні посилання

1. Aldiss Brian. The Origins of the Species: Mary Shelley / Garden City, N.Y.: Doubleday, 1973. – [Електронний ресурс]. – URL: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/aldiss.html>
2. Mellor Anne K. Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters, New York: Methuen, 1988. – 170-76 p.
3. Newman Beth. Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of Frankenstein / English Literary History [ELH], 53, 1986. – 141-61 p.
4. Twitchell James B. Frankenstein and the Anatomy of Horror / The Georgia Review, 37:1, 1983. – 41-78 p.
5. Напцок Б. Р. Воплощение мифа о Прометее в романе М. Шелли // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Сер. 2. Филология и искусствоведение, 2012. – №4 (107). – С. 97-104.
6. Оксень Н. А. Художественный мир готики в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» // Журнал науч. публикаций аспирантов и докторантов, 2014. – № 1(91). – С. 109-113.
7. Потнищева Т. Н. Мэри Уоллстонкрафт Шелли: «Последняя из славного поколения...» / Днепрпетровск: ДНУ, 2008. – 128 с.
8. Прищепина Т. В. Роман Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» в контексті постмодерністської гри Пітера Акройда // Від бароко до постмодернізму. – 2015. – №19. – С. 264-269.
9. Струкова Т. Долгая жизнь романа Мэри Шелли “Франкенштейн” // Литература. – 2002. – № 28; То же [Електронний ресурс]. - URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200202816> (01.11.06).

Надійшла до редколегії 15.05.2018 р.

О. В. Родный

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара***ТЕМПОРАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ В РОМАНЕ АЛАНА ЛАЙТМАНА
«СНЫ ЭЙНШТЕЙНА»**

Розглядається категорія «темпоральність» в художньому дискурсі роману Алана Лайтмана «Сни Эйнштейна», виявляється її роль в реалізації ідейно-філософського задуму твору. Вказується, що творчий потенціал темпоральних відносин пов'язаний з проблемою розуміння і пояснення як самого часу, так і людини. Теорія відносності А. Ейнштейна, яка має революційний характер не тільки в галузі фізики, а й філософії, дала можливість використовувати час як інструмент онтологічного вивчення людини. Концентрація темпоральних маркерів в романі Лайтмана створює ефект емоційної ретардації, темпорального моделювання, які націлені на залучення читача в зображений світ.

Ключові слова: темпоральність, постмодернізм, гра, маркери, художній світ, час, теорія відносності.

Рассматривается категория «темпоральность» в художественном дискурсе романа Алана Лайтмана «Сны Эйнштейна», выявляется ее роль в реализации идейно-философского замысла произведения. Указывается, что творческий потенциал темпоральных отношений сопряжен с проблемой понимания и объяснения как самого времени, так и человека. Теория относительности А. Эйнштейна, имеющая революционный характер не только в области физики, но и философии, дала возможность использовать время как инструмент онтологического изучения человека. Концентрация темпоральных маркеров в романе Лайтмана создает эффект эмоциональной ретардации, темпорального моделирования, которые нацелены на вовлечение читателя в изображенный мир.

Ключевые слова: темпоральность, постмодернизм, игра, маркеры, художественный мир, время, теория относительности.

The article considers the category «temporality» in the art discourse of Alan Laitman's novel «Einstein's Dreams», reveals its role in the realization of the ideological and philosophical concept of the work. It is pointed out that the creative potential of temporal relations is associated with the problem of understanding and explaining both time itself and man. Einstein's theory of relativity which has a revolutionary character not only in physics, but also in philosophy made it possible to use time as an instrument for the ontological study of man.

Postmodernism is a set of independent views of the world which allows to work out new methods of reality cognition. Postmodernism creates its own virtual reality and its own time which becomes a kind of cultural code and generates a category of temporality - the difference between actual time and its subjective sensation. Man, thus, becomes the focus of temporal experiences.

Time in «Einstein's Dreams» is an objective-subjective category that combines the properties of real, perceptual and individual time. Artistic time functions in the work both as the text content component and as a means of translating the author's intention and as a figurative model of the world. «Einstein's Dreams» give a clear view of how fragile reality is. Demonstrating the possibility of worlds with different time coordinates the author makes the reader feel the power of time.

The concentration of temporal markers in Laitman's novel creates the effect of emotional retardation, temporal modeling which are aimed at involving the reader in the depicted world.

Key words: temporality, postmodernism, game, markers, artistic world, time, theory of relativity.

Постмодернізм во многом изменил взаимоотношение между искусством и смыслом, отменив однозначность интерпретации и введя игровое отношение

между текстом и читателем. В свою очередь, игра неизменно приводит к множеству смысловых прочтений художественного произведения. «Нацеленное на раскрытие творческих возможностей человека в процессе плюрального видения мироздания, современное искусство стремится спровоцировать интеллектуальное соучастие зрителя, разбудить обыденное сознание, предлагая радикально новый опыт осмысления мира» [5, с. 3].

О постмодернизме можно говорить как о выражении совокупности специфических взглядов на мир, новых методов познания действительности, возникновении новых отношений между знанием и реальностью. Речь идет о гиперреальности, которая, по Ж. Бодрийару, возникает тогда, когда культурные представления утрачивают связь с человеческой реальностью [2.]. В результате возникает симулякр – образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие. Симуляция выдает отсутствие за присутствие и стирает различия между реальным и воображаемым. Мир, считает Бодрийар, в современных условиях невозможно рассматривать с позиции субъекта, а потому кантовская концепция чувственного восприятия времени и пространства утратила актуальность. «Особенностями литературы XXI века, для которой характерны особое осмысление времени, сложное переплетение различных временных планов, ломка хронологического ряда событий, вторжение в их последовательность, сломы в повествовании» [4, с. 3].

В современных условиях появляется гносеологическая необходимость интерпретации пространства и времени как априорных, т.е. чисто умозрительных категорий. Постмодернизм создает собственную виртуальную реальность и собственное время, которое становится своеобразным культурным кодом, и, в свою очередь, порождает категорию темпоральности – разницу между фактическим временем и его субъективным ощущением. Человек, таким образом, становится средоточием темпоральных переживаний.

Такая трактовка взаимосвязи человека и времени не может оставаться в стороне от современной научной рефлексии. В отечественном научном поле проблемами темпоральности занимались А. В. Бондарко, Е. В. Боднарук, Е. С. Тихонова, И. Р. Гальперин, А. В. Болдачев, Т. И. Дешериева, З. Я. Тураева и др. Данная категория рассматривается в разных дискурсах: философском, культурологическом, филологическом, естественнонаучном.

Творческий потенциал темпоральных отношений сопряжены с проблемой понимания и объяснения как самого времени, так и того эффекта, какой оно оказывает на человека. Теория относительности А. Эйнштейна, имеющая революционный характер не только в области физики, но и философии, дала возможность использовать время как инструмент онтологического изучения человека.

Темпоральность – это течение событий во времени, та временная особенность, благодаря которой различаются временные ритмы и периоды. С помощью данной категории постигаются механизмы бытия природы и человека, взаимоотношения людей с окружающим миром. Темпоральность человеческого бытия – термин, предложенный М. Хайдеггером для характеристики «подлинного» существования человека. Темпоральность представляется Хайдеггером как временность, которая есть горизонт всякого понимания бытия вообще [6]. С другой стороны, темпоральность – это разница между фактическим временем и его субъективным ощущением.

Категория темпоральности – неотъемлемый компонент построения художественного произведения. Она позволяет проследить динамику изображаемого бытия, выявить отличие одного момента времени от другого.

На темпоральном восприятии времени построена книга американского физика и писателя Алана Лайтмана «Сны Эйнштейна» (1993). Это произведение – новый вариант прозы, которая передает рваный, неровный и нервный пульс со-

временной жизни, а также иронически повторяет привычные приемы массового искусства: быстрое изменение кадра, рапид, увеличение отдельного эпизода, выделение детали из целого. Это небольшое по объему произведение можно трактовать как философский роман или роман идей: внимание автора сосредоточено на проблемах времени, его изменчивости и противоречивости, темпорального существования человека и цивилизации.

Цель данной статьи – рассмотреть категорию «темпоральность» в художественном дискурсе романа Алана Лайтмана «Сны Эйнштейна», выявить ее роль в реализации идейно-философского замысла произведения.

Как указывает Л. А. Штомпель, «время в культуре – это передача определенных ритмов и последовательности действий, ориентация на определенный модус времени, превалирующий в данной культуре и выражающий иерархию ценностей в ней» [7, с. 52]. Понимание времени является основой аксиологического уровня человеческой культуры, посредством чего формируется не только духовное поле культуры, но и ее материальное наполнение. Таким образом, понимание той или иной культуры должно проходить через понимание трактовки времени в данной культуре.

«Сны Эйнштейна» – роман-игра, игра, которая расширяет и углубляет наше понимание времени и мировосприятия в целом. Лайтман моделирует калейдоскоп миров с разными временными координатами с целью продемонстрировать необъятность времени, его скрытые возможности. К этой игре приглашается и читатель, захваченный идеей изменения мира с помощью времени. Так вопросы физики благодаря фантазии автора перетекают в вопросы философии.

В основе одного из основных постулатов теории относительности Эйнштейна лежит предположение, что различные наблюдатели по-разному воспринимают действительность, включая столь фундаментальные величины, как расстояние и время. Преодолев постулаты ньютоновской физики, рассматривающей пространство как трехмерное и временное как одномерное, Эйнштейн изучал временное пространство как скоординированную четырехмерную систему. Все четыре измерения неразрывны, поэтому речь идет уже не о пространственном расстоянии между двумя объектами, как это имеет место в трехмерном мире, а о пространственно-временных интервалах между событиями, которые объединяют их удаленность друг от друга – как по времени, так и в пространстве. То есть пространство и время рассматриваются как четырехмерный пространственно-временной континуум. Именно эти ключевые положения революционной теории великого физика лежат в основе романа Алана Лайтмана.

«Сны Эйнштейна» состоят из тридцати интервалов (главок), в которых Лайтман представляет различные аспекты времени. Автор ведет с читателем интеллектуальную игру, используя время в качестве основной сюжетной линии. Время в «Снах Эйнштейна» – это элемент сознания, и автор подвергает его то ускорению, то замедлению, то искажению. При этом эксперимент открыт – читатель может продолжить для себя моделирование миров с нелинейным временем.

Изменение времени не может не сказаться на сознании человека и, соответственно, на уровне культуры. Демонстрируя возможность миров с разными временными координатами, автор заставляет читателя ощутить власть времени, прийти к пониманию, что осознание единства мира возможно только, выйдя за пределы фиксированной реальности, концепции, логики. При этом возникают многочисленные вопросы: как будет существовать мир, в котором нарушены причинно-следственные связи? Что случится с человеком и цивилизацией, если время остановится или повернет вспять? А если каждый час будет иметь свою протяженность? Список вопросов может оказаться достаточно большим, поскольку автор понятным обычному читателю языком приоткрывает некоторые свойства теории Эйнштейна, которая традиционно считается недостижимой пони-

манию человека, далекого от науки. В результате получилась серия лаконичных художественных зарисовок, предлагающих темпоральную игру на основе теории относительности. Каждый сон великого ученого представляет собой другой мир, который изменяет привычное представление о времени. Истории исследуют отношения между людьми и временем – неотъемлемую часть человеческого состояния.

Какую же именно игру, какие темпоральные взаимосвязи предлагает Алан Лайтман?

В первой главе Эйнштейн мечтает, что время – бесконечно повторяющийся круг. Когда время заканчивается, оно не останавливается, но возвращается к началу, чтобы снова запускаться, каждый раз точно так же, как и раньше. В мире, в котором время представляет собой круг, каждое рукопожатие, каждый поцелуй, каждое рождение, каждое слово будут точно повторяться.

Нет ничего особенно печального или ужасного в повторяющемся цикле времени – если каждый раз кажется, что в первый раз, что потеряно? Тем не менее, «немногие люди в каждом городе, во сне, смутно осознают, что все произошло в прошлом. Это люди с несчастными жизнями, и они чувствуют, что их неправильные поступки и неправильные поступки и невезение произошли в предыдущем цикле времени» [3, с. 28]. И ужас осознания того, что все это произошло раньше, что все это произойдет снова – это делает жизнь невыносимой для этих людей.

В другой главе Эйнштейн мечтает о мире, в котором эффект не всегда следует за причиной, и иногда за причиной следует эффект. Рассмотрим мир, в котором причина и следствие неустойчивы. Иногда первый предшествует второй, иногда второй – первой.

Одна из самых острых глав – размышление о людях, жизнь которых, захватывается одним моментом времени, они заморожены временем. Для этих людей нет надежды на контакт с людьми, нет выхода. Трагедия этого мира заключается в том, что никто не счастлив, застрял ли он во время боли или радости. Трагедия этого мира состоит в том, что все одиноки. Поскольку жизнь в прошлом не может быть распространена с настоящим, каждый человек, который застревает во времени, застревает в одиночку.

Автор предлагает вообразить мир, в котором люди живут всего один день. «Люди видят только один рассвет и один закат. Рождение, школа, любовные увлечения, брак, работа, старость все должно уложиться в один солнечный переход, в одну перемену света» [3, с. 49]. Остается только один выход – дорожить каждым прожитым днем.

Или наоборот – извечная мечта человека – жить вечно. В бесконечной жизни они сумеют осуществить все, что придет им в голову. Но будет ли это во благо человеку? «Сыновья никогда не выходят из-под опеки своих отцов, дочери – своих матерей. Никому не дано существовать самостоятельно. Такова цена бессмертия. Все ущербны. Все несвободны». Вместо вечной свободы – вечная зависимость. Мечта о жизни заменяется мечтой о смерти: «Намаявшись, иные решают, что жить можно лишь умерев. В смерти человек свободен от груза прошлого» [3, с. 54].

К счастью для читателя, не каждая глава мрачна. Некоторые временные миры, о которых мечтает Эйнштейн, являются оптимистическими. Одним из примеров является мир, в котором Второй закон термодинамики (все самопроизвольные процессы в природе идут с увеличением энтропии) отменен, так что переход времени приводит к увеличению порядка. Порядок – это закон природы, космическое направление. Будущее – это структура, организация, объединение; прошлое – случайность, путаница, распад. «В таком мире люди с неопрятными домами лежат в своих кроватях и ждут, когда силы природы протрут пыль с подоконников и расставят обувь в шкафах» [3, с. 59].

Время – это та система координат, по которой выверяются все поступки. Время – это ясность, отделяющая истинное от ложного. Мир, в котором время представляет собой абсолютную величину, есть мир, дарующий утешение, ибо желания людей, в отличие от времени, непредсказуемы. Если люди предаются сомнениям и размышлениям, то время стремится вперед не оглядываясь.

В своей книге Лайтман размышляет о механическом времени и времени тела, биологическом времени. Он делит людей на два типа, которым присущи эти восприятия. Человек, который следует за желаниями тела, может сказать что-то вроде «Я устал, поэтому я иду спать», в то время как человек, который следует механическому времени, смотрит на часы и говорит: «Уже полночь, поэтому я должен ложиться спать». Первая группа людей живет по телесным потребностям, вторая по внешним механизмам. Выбор времени человеком зависит от многих объективных факторов и субъективных качеств человека.

Следующая запись касается гипотезы о том, что время проходит медленнее, когда увеличивается расстояние от поверхности Земли. В этой причудливой записи люди живут как можно ближе к вершинам гор. Очень богатые поднимаются на самые высокие вершины, на которых у них есть свои дома, построенные на ходулях. Лайтман не без иронии показывает, что по прошествии лет богатые отрываются от земных забот, предвзято относятся к тем, кто живет под ними. По иронии судьбы, их образ жизни приводит к тому, что они становятся скучным населением, которое преждевременно стареет.

А если время остановить? «Капли дождя повисают в воздухе. Маятники часов замирают на мертвой точке. Собаки задирают морды с безгласным воем. Прохожие оцепеневают на пыльных улицах с вздернутой, как у марионетки, ногой. Запахи фиников, кориандра, тмина взвесью стоят в воздухе» [3, с. 67]. Будет ли счастлив человек? Вопрос остается без ответа, предлагая читателю тему для размышлений.

Время в «Снах Эйнштейна» – это объективно-субъективная категория, сочетающая в себе свойства реального, перцептуального и индивидуального времени. Художественное время функционирует в произведении и как содержательная составляющая текста, и как средство воплощения авторского замысла, и как образная модель мира.

«Сны Эйнштейна» дают четкую иллюстрацию того, насколько хрупка на самом деле реальность. Демонстрируя возможность миров с иными временными координатами, автор заставляет читателя ощутить власть времени, прийти к пониманию, что осознание единства мира возможно только с трансреальной точки зрения, т. е. только выйдя за пределы любой фиксированной реальности, любой концепции, любой логики. Исаак Ньютон думал, что время подобно реке, текущей с одинаковой скоростью повсюду. Эйнштейн изменил эту картину, объединив пространство и время в единое четырехмерное пространство-время. И Алан Лайтман создал произведение, которое предлагает богатую пищу для размышлений на тему времени. Концентрация темпоральных маркеров создает эффект эмоциональной ретардации, темпорального моделирования, которые нацелены на вовлечение читателя в изображенный мир. Эта книга – сборник сценариев-заготовок для темпоральных игр. Как говорил Аристотель, игрой занимаются «ради отдохновения» и что еще важнее, в ней сохраняется ее собственная серьезность.

Компоненты хронотопа, принадлежащие к числу универсальных категорий культуры, являются определяющими в конструировании художественного мира. Исследование категорий художественного хронотопа, темпорального ритма и темпоральности в структуре произведений литературы является перспективным направлением. Их изучение позволяет глубже постичь особенности построения индивидуально-авторской картины мира писателя.

Библиографические ссылки

1. *Аристотель*. Метафизика /Аристотель. – Собр. соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1976, т.1 – 556 с.
2. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр. — Москва: Постум, 2015. – 240 с.
3. *Лайтман А.* Сны Эйнштейна. Друг Бенито / Алан Лайтман. – М.: АСТ, 2001. – 268 с.
4. *Лифантьева Е. В.* Реализация текстовой категории ретроспекции в англоязычном художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Лифантьева. – Москва, 2009. – 18 с.
5. *Ткач Е. Г.* Постмодерное общество: место и роль искусства: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Е. Г. Ткач. – М., 2005. – 26 с.
6. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Мартин Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 452 с.
7. *Штомпель Л. А.* Смыслы времени / Л. А. Штомпель. – Ростов-на-Дону: Компьютериконъ-Арита, 2001. – 201 с.

Поступила в редколлегию 18.06.2018 г.

III. ГЕНДЕР, УРБАНІЗМ ТА ГРА В ЛІТЕРАТУРІ

УДК 821.133.1 – 343.09«16 – 17»

Г. Є. Нікітіна

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

ПОЕТИКА ГРИ У ФРАНЦУЗЬКІЙ КАЗЦІ РОКОКО

У статті здійснюється спроба дослідити ігрове начало у французькій літературній казці доби рококо. Вивчаються передумови для розквіту ігрових якостей в даному жанрі у загальній культурній парадигмі того часу, провідних тенденціях літературного процесу і в успадкованих від фольклорних зразків закономірностях поетики самої чарівної казки, що сприймаються як певний звід правил, яких дотримуватимуться письменники XVII–XVIII ст. Розглядається розмаїття проявів гри на рівні сюжету, окремо взятої ситуації і всієї нарративної стратегії, тексту (алюзії, ремінісценції, пастиш, взаємні посилання) і паратексту (заголовки, суголосні їм фантазійні місця видання, предметні покажчики), її роль у формуванні творчого метода, відмітною рисою якого є застосування ігрових категорій (фігура, масть) до казкового універсуму, функції і художні ефекти, що визначають своєрідність поетики чарівної казки у французькій літературі XVII–XVIII ст.

Ключові слова: французька літературна казка XVII–XVIII ст., рококо, гра, алюзія, пастиш, ілюзія, Шарль Перро, мадам д'Онуа, Шарлота Комон де Лафорс, Кребийон-син, Жан-Луї Фужере де Монброн, Маргарита де Любер, Шарль Піно Дюкло, Жак Казот.

В статті предпринимается попытка изучить игровое начало во французской литературной сказке эпохи рококо. Исследуются предпосылки к расцвету игровых качеств в данном жанре в общей культурной парадигме того времени, ведущих тенденциях литературного процесса и в унаследованных из фольклора закономерностях поэтики самой волшебной сказки, воспринимаемых как некий свод правил, которых придерживаются писатели XVII–XVIII веков. Рассматривается многообразие проявлений игры на уровне сюжета, отдельно взятой ситуации и всей повествовательной стратегии, текста (аллюзии, реминисценции, пастиш, взаимные отсылки) и паратекста (заглавий, созвучных им фантазийных мест издания, оглавлений), её роль в формировании творческого метода, отличительной чертой которого становится применение игровых категорий (фигура, масть) к сказочному универсуму, функции и художественные эффекты, определяющие своеобразие поэтики волшебной сказки во французской литературе XVII–XVIII веков.

Ключевые слова: французская литературная сказка XVII–XVIII веков, рококо, игра, аллюзия, пастиш, иллюзия, Шарль Перро, мадам д'Онуа, Шарлотта Комон де Лафорс, Кребийон-сын, Жан-Луи Фужере де Монброн, Маргарита де Любер, Шарль Пино Дюкло, Жак Казот.

The following article deals with the play element in French literary fairy tale of rococo. It involves the study of preconditions for play's flourishing inside this genre in the epoch's general cultural paradigm and leading tendencies in literature as well as in the logic of traditional fairy tale narrative patterns inherited from popular culture and seen by authors of 17th – 18th centuries as a set of rules, comparable to rules in the game. The research is focused on variety of play's occurrences in plot, literary situations depicting the games and narrative strategies, in text (allusions, reminiscences, pastiche, mutual references) and paratext (titles, fictional places of edition corresponding to them and table of contents), its role in formation of specific artistic approach, characterized by applying the game's categories such as pieces (like in chess) and suits (black and white) to fairy tales' universe, its functions and produced effects, that determine the specificity of fairy tale's poetics in French literature of 17th – 18th centuries.

Key words: French literary fairy tale of 17th – 18th centuries (conte de fée), rococo, play, game, allusion, pastiche, illusion / enchantment, Charles Perrault, Madame d'Aulnoy, Charlotte de Caumont La Force, Crébillon-fils, Jean-Louis Fougeret de Montbron, Marguerite de Lubert, Charles Pinot Duclos, Jacques Cazotte.

Досліджуючи ігрову складову культури у праці «Homo ludens» (1938), Й. Гейзинга писав, що визначення рококо навряд чи можливе без прикметника «грайливий», – настільки всі сфери життя цієї доби сповнені грою [6, с. 257 – 259]: пасторальні ідилії, розігрувані на лоні природи придворними, котрі, зачитуючись романом Оноре д'Юрфе, вдавали нових Селадона й Астрею, подібно до галантного товариства, зображеного Антуаном Ватто на картині «Паломництво на острів Кіферу» (1717); мода, в якій у цей час панує стилізація – фіжми, манжети-пагоди, перуки і вигадливі зачіски, на кшталт зачіски-фрегата авторства придворного перукаря Леонара Отье; кокетство, яким воно постає у «Викраденні локона» (1712) Александра Поупа, що не тільки сповнює найменший жіночий рух чи погляд, як на полотнах Фрагонара «Щасливі випадковості гойдалки» (1767–1769), «Любовна записка» (1770), «Засув» (1774–1778), «Поцілунок крадькома» (1788), а й вигадує мову віял і мушок, покликаних сповістити залицяльників про настрій і примхи їхніх власниць; придворний етикет, який у цей час стає як ніколи вигадливим, і кулуарні політичні інтриги. У добу рококо гра – не просто одна з улюблених форм дозвілля, в чому легко перекоонатися за тим, наскільки часто вона виступає сюжетом жанрових сцен Фрагонара, де закохані по-дитячому безтурботно грають у піжмурки, а молоді придворні у парку розважаються галантною грою в гарячу долоньку (фр. *la main chaude*), в ході якої треба наосліп, лише за дотиком руки, вгадати свою кохану [7, р. 167 – 168], це стиль життя, який, як погоджуються такі дослідники, як Ж. Вайсгербер, М. Делон, Н. Т. Пахсар'ян, накладає свій відбиток на тогочасну ментальність, а отже, й на художнє мислення [3, с. 77]. Це зумовлює інтерес до дослідження місця гри, а саме до її форм, рівнів, на яких вона виявляє себе в художньому дискурсі, функцій і категорій в поетиці літературних творів рококо. Даний аспект видається особливо цікавим стосовно французької чарівної казки, *conte de fées*, яка виходить на літературну авансцену у 90-х рр. XVII ст. і залишається улюбленим при дворі жанром до останньої третини XVIII ст., сприймаючи численні зміни, що протягом цього часу відбуваються в літературній парадигмі, моді і суспільних настроях, сам художній простір якої, насамперед нарративна структура зі сталою послідовністю сюжетних ходів і наперед визначеними функціями персонажів, характерні для казкових зачинів і кінцівок звороти-приказки і мотиви, які переходять із казки до казки, ніби захоплюють до гри.

Гра виявляє себе вже в найбільш ранніх зразках французької літературної казки XVII – XVIII ст. і помітна навіть на рівні заголовків. Назва, яку мадам д'Онуа дає своїй першій збірці казок, «Contes de fées» (1697), впродовж 1697–1698 рр. використовується так часто – її майже повністю відтворює графиня де Мюра, озглавлюючи свої твори «Contes des fées» і «Nouveaux contes des fées», й обігрує сама мадам д'Онуа у своїй другій збірці «Contes nouveaux ou les Fées à la mode» (1698), – що дане словосполучення перетворюється на кліше, яким у французькій мові позначають жанр чарівної казки. Така одноманітність свідчить не про брак оригінальності, а про свідоме прагнення долучитися до певної літературної моделі й ототожнюватися з нею, в якому відчувається як вплив літературної традиції XVII ст. – преціозного салону, що сформував смаки покоління письменників, до якого належали мадам д'Онуа і графиня де Мюра, де улюбленою розвагою було складання буріме, віршів на задані рими й теми, і класицизму, що виробив неусвідомлювану потребу у зразку для наслідування, – так і прояви характерного для рококо тяжіння до готових форм [3, с. 84], які кожен митець вишліфовує й оздо-

блює відповідно до власного авторського задуму. Такою готовою формою спершу виступали фольклорні сюжети, почуті від селянок-годувальниць, як ті, що лягли в основу «Попелюшки» або «Хлопчика з Мізинчик» Перро, «Вострушки-Золянки» і «Білої Кішечки» мадам д'Онуа, «Рікден-Рікдона» мадемуазель Лерітьє де Вілландон й «Персінетти» Шарлотти де Комон Лафорс, або запозичені у літературних джерелах, зокрема у збірці *exempla* Дона Хуана Мануеля (оповідь про ткачів, що створили невидиме вбрання для короля у «Сукні ширості» Лерітьє), у Боккаччо (історія терплячої Грізельди), Базіле (казка про Сплячу Красуню) і Страпароли (сюжети про Ослину Шкуру, Кота у чоботях і Короля-порося, до якого одночасно звертаються мадам д'Онуа і графиня де Мюрá); та невдовзі стає жанрова форма *conte de fées*, вироблена мадам д'Онуа, котра раз у раз дотримується помічених у народній казці закономірностей нарративної структури, яка дістане науковий опис лише у XX ст. у праці В. Я. Проппа «Морфологія казки» (1929), і яка сприйматиметься її послідовниками, як правила чергової літературної гри. Те саме відбувається і після публікації у 1705–1715 рр. арабських казок «1001 ночі» у перекладі Антуана Галлана, слідом за якими з'являються «1001 день» Франсуа Петі де Ла Круа, «1001 чверть години» Тома Сімона Гьолетт і навіть «1001 дурничка» Жака Казота, що можуть служити ілюстрацією до тези Й. Гейзинга про ігрову сутність рефренів, повторів і реприз [6, с. 258].

Прокладаючи шлях для нового жанру, письменники дбайливо переплітають долі героїв різних казок між собою і з долями літературних персонажів, що вже встигли полюбитися читачеві. Так, мадам д'Онуа пов'язує родинними зв'язками принца із казки про Білу Кішечку з другої її збірки «Нові казки, або Модні феї» із Принцом-Пустуном (*Prince Lutin*) із першої збірки «Казки фей» («C'étoit son oncle à la mode de Bretagne» [8, р. 458]). На окрему увагу заслуговує і те, як ця письменниця облаштовує казковий простір: всередині палацу Білої Кішечки вона поміщає залу з портретами видатних котів, де Кіт у чоботях Перро опиняється поруч із Лафонтеновими Салоїдом [8, р. 461], а ззовні прикрашає його кольоровими розписами з героями, як її власних казок, Вострушкою-Золянкою, Помаранчевим Деревом, Привабницею, Зеленим Змієм, так і казок її сучасників – Ослиною Шкурою і Сплячою Красунею Перро, а також Вострушкою з історії про вправну принцесу мадемуазель Лерітьє де Вілландон [8, р. 457], – у зв'язку з чим доречно провести аналогію з організацією простору на полотнах Паніні «Капріччо з видами античного Рима» (1758) і «Галерея з видами сучасного Рима» (1759). Поєднуючи тексти казок системою гіпертекстуальних зв'язків, письменниця, за її ж власним висловом, втілює задум «загальної історії фей від створення світу до сучасності» («l'histoire de toutes les fées depuis la création du monde jusqu'alors [8, р. 471]), що надає казковому часопростору цілісності, відокремленості, непроникності для зовнішнього світу (палац казкового персонажа прикрашають зображення літературних героїв, а не реальних історичних особистостей; під стать героїні-кішці авторка створює портретну галерею котів) й замкненості, яку Й. Гейзинга вважав однією із необхідних умов для гри [6, с. 34].

Можна помітити що, одним із улюблених об'єктів гри для казкарів XVII–XVIII ст. є добре знайомі їм реалії придворного життя. У палаці Білої Кішечки із дзеркалами, «що тягнуться від підлоги до стелі» [8, р. 465], й балетами, і в палаці фей із казки «Лісова лань», про який говориться, що «будувати його запросили того ж архітектора, що спорудив палац Сонця, і він зробив усе точнісінько як там, тільки в мініатюрі» [8, р. 352], легко впізнати Версаль часів Людовіка XIV, іншою відсилкою до образу якого є феєрверки із віршів на честь принцеси Красуні (так багато їх надсилають щодня з різних куточків світу її прихильники) в казці про Жовтого Карлика [8, р. 108]. Письменники охоче наділяють казкових героїв рисами й звичками своїх сучасників. Вони так само чепуряться: «Він надягнув парчеве вбрання, прикрасивши його пурпуровим і білим пір'ям; зачесався, на-

пудрився, умився; обмотав довкола шиї пишно розшитий шарф» [9, р. 47] – описує приготування Добронрава до зустрічі із Золотоволосою мадам д'Онуа; і обговорюють чужі вбрання – хай якою прекрасною Спляча Красуня здається принцу, він ледве стримується, щоб не сказати вголос, що вона «вбрана за модою часів його бабусі і носить комір-фрезу» («Il se garda bien de luy dire qu'elle estoit habillée comme ma mère grand, & qu'elle avoit un collet monté» [20, р. 28–29]). Подібно до тогочасних модниць, русалки в казці Жака Казота «Кошача лапка» (1741), щодня вбираються у риб'ячі хвости нових фасонів: «Незайве зауважити, що русалки не носять увесь час один і той самий хвіст. Кокетливі і непостійні, вони щодня обирають новий фасон, точнісінько, як наші дами, які постійно змінюють свої зачіски й рум'яна» [12, р. 231–232]. Слідуючи моді, заданій «1001 нічною», в якій Шахерезада щовечора розважає султана своїми оповідями, фея із казки Маргарити де Любер «Принцеса Ліонетта і принц Кукуріку» (1743) слухає на ніч «свіжі» казки («contes nouveaux qu'on faisoit sur les fées» [18, р. 88]), котрі у чарівному світі, населеному феями і чаклунами, служать чимось на кшталт світської хроніки «Mercure Galant». У чарівній казці знаходить відображення пристрасть людини рококо до солодошів – у мадам д'Онуа злу фею Карабос намагаються задобрити драже, конфітюрами й тістечками [9, р. 197–198], а у людоджерки Канкан із казки Маргарити де Любер «Принцеса Шкаралупка і принц Льодяник» через вафельні трубочки з кремом, що удозвіль ростуть на теренах країни Марципанії, випадають всі зуби і вона вступає у суперечку за озеро Солодкої Каші – єдиного, що вона приречена їсти до скону [17, р. 44–45]; любов до показної розкоші – мадам д'Онуа один за одним змальовує казкові палаці, всі як один зі стінами із щирого золота («Принц Пустун»), срібла («Дельфін»), кришталю («Привабниця і Персінет», «Добра Лягушка»), тонкої порцеляни («Біла Кішечка»), смарагдів і рубінів («Вострушка-Золянка»), де, «наче грудка каміння, лежать діаманти, і куди не кинь оком – всюди гарні сукні, цукерки, срібло й інші чудові речі» [9, р. 46]; капризність: «Жила колись Дама без капризів, чиє ім'я достеменно ніхто не знає, але я гадаю, що її звали Рідкісною» [13, р. 11], – пише Казот у «1001 дурничці»; безтурботність, котра дивує навіть казкових персонажів: «Принца здивувала вся ця розкіш і те, як спокійно і безтурботно живеться тутешнім мешканцям, оскільки, зрештою, міркував він, хто заводить крадієві зрізати із золотих воріт ланцюжок, виколупати з нього всі карбункули й озолотитися до кінця своїх днів?» [8, р. 458–459]. Чарівна казка стає чимось на кшталт дзеркала, в якому людина XVIII ст. розглядає себе з непідробною цікавістю, відпускаючи вишукані колкощі на адресу сучасників і усвідомлюючи, що вони стосуються і її самої.

Неприховуване задоволення, з яким автори беруться змальовувати у найменших подробицях казкові дива і перелічувати багатства нагадує ще й про таке захоплення людини XVIII ст., як колекціонування. У мадам д'Онуа можна знайти такий опис надзвичайно тонкого сукна, здатного пройти у вушко найтоншої голки: «На ньому були зображені усі птахи, звірі і риби, всі дерева, фрукти і рослини, які є на світі; всі камені, морські рідкості й мушлі; всі небесні світила – сонце, місяць, зорі й планети; всі королі й інші правителі, які коли небудь правили на землі, їхні дружини, коханки, діти й підданці аж до останнього здихлі, і кожен був одягнений у відповідності зі своїм суспільним положенням і за модою своєї країни» [8, р. 479]. Письменники XVIII ст. швидко помічають ігровий потенціал такого роду переліків, як і колись Рабле, котрий, пародіюючи середньовічні *summae*, увів до художнього простору романів про Гаргантюа і Пантагрюеля так звані «ряди» одягу, їжі, прислів'їв, ігор, лайки, і Сервантес, чий Санчо Панса розмовляє прислів'ями. На вплив обох нерідко вказують самі автори. Так, у казці Маргарити де Любер «Принцеса Шкаралупка і принц Льодяник», з'являється аллюзивний образ наперсниці Говорушки, яка розмовляє часом тавтологічними, часом суперечними одне одному прислів'ями (що додає цьому персонажу коміч-

ності), бо доводиться родичкою Санчо Панса, про що жартома говорить, буцім-то «його дядько був її тіткою» [17, р. 61]. Тут же є згадка про пантагрюеліон [17, р. 19] і пастиш з глави про дитинство Гаргантюа [21, р. 42–43] – пасаж, в якому зібрані всі найвідоміші прописні істини, авторство яких приписують мудрецю на ім'я Зімкнене Око (*Dort d'un oeil*): «Подейкують, що він перший відкрив, що після дощику – сонечко, що як світає, то день настає, що як помреш, то більше не живеш, що вночі всі коти сірі, а корови бурі, що як крамниці на замку, то до ворожки не ходи – в місті свято, і що у страху очі великі. Він також навчив своїх сучасників тому, що до нього ніхто не вмів: пускати пил у вічі, будувати повітряні замки, від дощу ховатися у воді, ганятися за двома зайцями, сидати між стільців, ставити віз перед волами, водити коня кувати, як кузня згоріла, лізти поперед батька в пекло, класти зуби на полицю, опинятися між молотом і ковадлом, жити, щоб сьогодні густо, а завтра пусто, ловити гав, класти ложку дьогтю в діжку з медом, ховати шило в лемішу, перескакувати з п'ятого на десяте і повсякчас повертатися до своїх баранів, вимінювати шило на швайку, водити за носа і обводити круг пальця, з одного вола дві шкури лупити, лити воду на чужий млин і ще безліч чудових секретів, про які, якби не він, люди ніколи не здогадалися б» [17, р. 9–16]. Показуючи мудрість Зімкненого Ока неосязною, запозичений у Рабле прийом дескрипції, дозволяє в жартівливій формі передати абсолютні властивості, якими, за Я. Е. Голосовкером, логіка чудесного наділяє істот і чарівні предмети у казці [2, с. 30–31].

Цей топос чарівної казки письменники XVIII ст. обіграють найчастіше. У *conte de fée* привнесені із фольклору абсолютні властивості чарівних істот і предметів зіштовхуються з логікою раціоналізму, якою вирізняється мислення співвітчизників Декарта у XVII – XVIII ст. Схильність казки до гіперболізації викликає у них скепсис¹ і слугує джерелом комічного. Так, щодо казкового скакуна Жак Казот у «Кошачій лапці» (1741) зауважує: «До відома усіх, хто переймається, звідкіля взявся кінь: скакуни принципів завжди цілі й неушкоджені, повсідлані й підпружені, терпляче очікують на них під воротами палаців феї» [12, р. 266]. А у «1001 дурничці» (1742) розповідає про коня Невтомного таке: «Це був скакун, який мчав день і ніч, ніколи не звертаючи зі свого шляху, і не було такого каменю, що тут і там трапляються на дорогах, який міг би його зупинити. Коли на його шляху опинявся будинок, він, замість об'їжджати його, скакав прямо по даху, а якщо це були паркани, нісся напролом. Він з легкістю перестрибував урвища, ріки і навіть проливи. Чи треба говорити, що, коли на обрії показувався ліс, він стрімголов кидався у хащі. Оскільки цей кінь був чарівний, чагарник йому був ні по чому» [13, р. 60–61].

Захоплені просвітницькою ідеєю Енциклопедії, яка надає нового сенсу колекціонуванню, автори вбачають в абсолютних чарівних властивостях привід вичерпати всі художні можливості образу, що цілком збігається і з рокайльним прагненням безкінечно шліфувати образ, яке давалося взнаки ще у мадам д'Онуа, чия Біла Кішечка величає себе «моя муркотлива Величність» («ma miaularde Majesté» [8, р. 462]). Зокрема, Жак Казот у «Кошачій Лапці» втілює все розмаїття значень, які зазвичай вкладають у поняття холоду, в образі Феї Крижинок (*Fée aux Glacçons*), котра охоче опікується зимовими снігопадами і літнім градом, протягами, що дошкуляють подагрикам, охололими стравами і почуттями, завченими компліментами та настановами і навіть докладає руку до написання нудних книжок [12, р. 263–264].

¹ Згадати лише те, як зустріли образ кришталевого черевичка Попелюшки у Перро, який не розбився, впавши на кам'яні сходи, що здалося настільки малоймовірним, що мадам д'Онуа у своїй «Вострушці-Золянці» тут же замінила його на розшитий перлами оксамитовий черевичок [9, р. 497], а у XIX ст. Бальзак і Літрé взагалі припустили, що це друкарська помилка книговидавця Барбена, і замість «*pantoufle de verre*» мала бути «*pantoufle de vair*», туфелька оторочена білячим хутром, про що писав М. Соріанó [22, р. 131].

Втім людина рококо охоче нехтує встановленими правилами заради задоволення від гри, якій вона дозволяє захопити, уволікти себе, – що на думку Ж. Вайсгербера, наведену Н. Т. Пахсар'ян, зближує рокайльну гру із грою дитячою [3, с. 84–85], – тим паче, що до цього захоплює сам жанр казки, в якому пишуть і який читають виключно заради розваги і задоволення, на що вказує його стійке означення *plaisant* (фр. «приємний»), де, як зауважував Казот: «Думка, наче пташка, пурхає з гілки на гілку, ні на мить не затримуючись на одному місці» [13, р. 9]. Ніби ілюструючи цю тезу, Маргарита де Любер розпочинає розповідь про вміст корзиночок, принесених підданими принца Льодяника, перерахуванням вишуканих солодошів, що якнайкраще пасують до імені героя (*Bonbon*) і до назви його батьківщини, королівства Марципанії (*Franchipanne*), – марципанів, драже, меренг, цукатів, карамелей, пастили, конфітурів, праліне, еклерів, тістечок з вершками – але, захопившись, спочатку додає прославлені ласощі з усіх куточків Франції, такі як анісове монпансьє з Вердена, чорнослив з Тура, пряники з Реймса і бісквіти з Гавра, потім несподівано переходить від солодошів до ковбасних виробів – сервелатів з вулиці де Бар, принагідно згадує такий закордонний смаколик, як голландський сир, і завершує перелік неістивним милом з Булоні [17, р. 87–88].

Згадка про дитячу гру не випадкова, адже вона присутня у французькій казці рококо і як спосіб організації оповіді, і як ситуація. Маргарита де Любер, збагнувши, що в чарівній казці, де, як писав Я. Е. Голосовкер, будь-який троп матеріальний [2, с. 45–46], за іменами-метафорами, на кшталт назв квіток *Rosette* (Троянчочка), *Fleur d'Amour* (Квітка Кохання), *Belle de Nuit* (Нічна Красуня), *Longue-épine* (Колючка) у мадам д'Онуа, цілком може опинитися персонаж-річ, подібно до граючих дітей, які залучають до гри предмети, що випадково опиняються у них під рукою, робить героями казки «Принцеса Шкаралупка і принц Льодяник» звичайнісінькі яєчну й горіхову шкаралупки, льодяник і хек, форма, колір, шорсткість, смак і запах котрих, підказують їй, яку саме роль слід відвести їм в історії: біла, гладенька і крихка яєчна шкаралупка, що своєю формою нагадує сукню із фіжмами, навіює письменниці образ витонченої принцеси, за аналогією з грою в шахи їй протиставляється персонаж втілюваний темною, грубою, вкритою борознами горіховою шкаралупою, а парою стає такий самий гладенький, блискучий льодяник; так само, передбачуваним є й запекле протистояння солодкого льодяника і хека, що «тхне гірше за протухлу рибину» [17, р. 50], в якому симпатії як дитини, так і людини рококо розподіляються не на користь останнього.

В цій же казці Маргарита де Любер наводить найповніший з часів Рабле (Глава XXII «Ігри Гаргантюа» [21, р. 69–72]) перелік ігор – дитячих (піжмурки, хованки, квач, перстеник, чехарда, дзига, серсо), настільних (шашки, нарди, лото), азартних (кості), карткових (пикет, фараон, ландскнехт, дурень) і галантних (гаряча долонька, фанти і їхні різновиди, вигадані при французькому дворі, – *roy dépouillé, roy je t'adore*). В них у дитинстві грають Льодяник і його зведена сестра Горішенька, котра, дошкуляє йому, навмисне порушуючи правила: «Якщо ми гралися у квача, вона поквачувала мене дьогтем з голови до п'ят, а якщо у хованки, замикала у темній коморі і днями тримала там бранцем без їжі й води. Коли грали у класи, штовхалася так, що я раз по раз розквашував собі носа, а коли у ладки, щодоуху плескала по руках підощвами капців. Як гралися у серсо, штрикала мене палицею, наче шпагою, а як у піжмурки, підкравшись навшпиньки, лила за комір крижану воду. Як ходили вервечкою, наступала на п'яти, а як бігали наввипередки, ставила ніжку. У перстеника підсовувала слимаків, а у фанти оббира-ла до нитки, а потім, вигадуючи завдання, в самому спідньому тримала на холоді, доки я не занедужував на нежить і пропасницю. У баран-баран-буць вона штурхалася дужче за барана, у горюдуба підпалювала одяг, а у бзди-у-носа робила це насправжки. У довгої лози вона повсідлювала мене наче коника і, підострожуючи своїми гострими колінками, ганяла кімнатою цілісінський день» [17, р. 106–108].

Дитячі ігри дозволяють письменниці не тільки в оригінальний спосіб обіграти таке загальне місце чарівної казки, як підступність зведених братів і сестер, але й несерйозно поговорити про серйозне: паралель між дотриманням правил у грі і загальноприйнятими правилами поведінки у суспільстві, близька до куртуазних уявлень про вихованість, за якими, як у випадку Трістана [5, с. 156], вміння грати у тавлеї важить не менше, аніж майстерне володіння зброєю і гречність у поведженні з дамами, робить очевидною загрозу, яку становить подібна невихованість для реальності, котра виникає у грі і котрею, як відчуває сама людина доби рококо, є її власний образ життя. Обурення викликають не стільки прикрі для героя наслідки – нежить чи збиті коліна, скільки невизнання меж, за якими гра перестає бути обопільно приємною (Горішенька днями тримає Льодяника замкненим у його хованці, а у фанти залишає на холоді в самому спідньому), занадто буквально інтерпретація ігрових метафор (у квача, вона забруднює героя з голови до п'ят – «à je te pince sans rire, elle me barbouilloit» [17, р. 106], у бзди-у-носа² робить це насправжки – «à pet-en-gueule elle faisait de ce jeu la réalité» [17, р. 107]), невміння грати делікатно, як того вимагає галантне товариство (у гарячій долоньці, заміненій у запропонованому перекладі на відомому українському читачеві гру у ладки, Горішенька, замість легенько доторкнутися до долони зведеного брата, лупцює по ній капцем – «à la main chaude, je ne recevois des coups qu'avec sa pantoufle» [17, р. 106]), які руйнуючи чарівну ілюзію, котра, як показує Й. Гейзинга виникає в процесі гри – *in-ludo* [6, с. 37], позбавляють її задоволення.

Ілюзія є найбільш точним визначенням ефекту якого досягає Ш. Перро, коли вживає слова «enfant» (дитина) і спільнокореневе іспанське «infante», якому він надає перевагу перед французьким «princesse» в «Ослиній Шкурі» [19, р. 9], «fille» (дівчина і донька), «petite fille» (маленька дівчинка, що при сприйнятті на слух можна зрозуміти і як омофон «petite-fille» – онука), в такому контексті, де вони однаково можуть позначати родинний зв'язок і вік, чим викликає невпевненість читача щодо того, з ким він насправді має справу, як у «Червоній Шапочці», де все, починаючи примовкою «tire la chevillette, la bobinette cherra» [20, р. 53], ніби підслуханою у дитячій грі, і завершуючи багатократно повтореним вовком на різні лади наприкінці казки «mon enfant», начебто вказує на дитину, а мораліте застерігає від занадто люб'язних залицяльників юну кокетку. Можна звернути увагу на те, що формульні репліки вовка: «C'est pour mieux t'embrasser, mon enfant», «C'est pour mieux courir, mon enfant», «C'est pour mieux écouter, mon enfant», «C'est pour mieux voir, mon enfant», «C'est pour te manger» [20, р. 54–55] – діють, наче заклинання, *enchantement*, – слово, утворене за тим же принципом, що й *illusio* (для порівняння, *en-chantement* – *in-ludo* [6, с. 37]). Схожим прийомом скористається мадам д'Онуа, щоправда вона не називає прямо своїх героїв дітьми, а послуговується димінутивами – у братів принцеси Розет повні не кишені, а «кишеньки» драже («tout plein les pochettes de dragées» [9, р. 227] – і, як помічає М. А. Гістер, «інфантилізує» їхню поведінку і сповнює їхнє мовлення «дитячими» слівцями [1, с. 851]: почувши, що Золотоволоска не хоче стати його дружиною, король плаче «як мале дитя» і, як його не втішають, ніяк не заспокоїться [9, р. 41]; сестри Вострушки обіцяють їй за порятунок своїх найгарніших ляльок, іграшковий будиночок і купу цукерок [9, р. 477], а принц із казки про Білу Кішечку вирушає на полювання на іграшковому дерев'яному конику [8, р. 465]); коли ліжечко принцеси Розет опиняється посеред моря і вона уві сні відчуває, що її перина намокла, вона лякається, що знову обмочилася у постільці і що її за це сваритимуть («Elle eût peur d'avoir faire pipi au dodo, & d'être grondée» [9, р. 235]).

² «Pet-en-gueule» – назва чехарди, запозичена у Рабле [21, р. 71], переклад якої здійснено за А. Перепадею.

Це не поодинокий випадок, коли автор грає із читачем. Так, Маргарита де Любер у казці «Принцеса Шкаралупка і принц Льодяник» спантеличує його розповіддю про чудовисько, зовні схожим на собаку, що гавкає по-собачому, вкрите собачою шерстю, має собачу пащу і хвіст, але виявляється псом [17, р. 20–21], а потім разом із принцом Льодяником, обурюється зухвальством своєї мачухи, королеви Есенції, котра зажадала помістити на гербі королівства Марципанія голову корови над схрещеними лапами каплуна замість голови бика над схрещеними лапами півня [17, р. 103–104]. В обох випадках йдеться про відмінності настільки несуттєві, що на них могла звернути увагу лише людина XVIII ст. з її прискіпливістю, – що, за задумом письменниці, мало викликати у сучасників посмішку самоіронії. Інший письменник, Шарль Піно Дюкло у повчальній казці «Палісандр і Зірфіла» (1744) заманює читачів до майстерно влаштованої пастки: розповівши про чарівні плоди із саду феї Нінетти, наділені здатністю робити людей приємнішими у спілкуванні, автор обмовляється про те, що в рукописі бракує товстелезного зошита з іменами тих, кому варто було б їх скуштувати в першу чергу, замість якого пропонує читачеві скласти власний список і радить зазначити першим ім'я укладача [15, р. 373]. Але, створюючи пастки для читачів, письменники і самі потрапляють до них: так, Шарлотта де Комон Лафорс на початку казки «Зелений і Синій» (1697) говорить, що принцеса на ім'я Синя може побратися лише із повною своєю протилежністю, і безуспішно шукає бодай якусь рису, котра протиставляла б героїні її обранця принца Зеленого, доки не згадує про несумісність цих кольорів в одязі [10, р. 124] – поєднати їх шлюбом у прямому сенсі слова в особі героїв казки означає вступити у полеміку зі сталим висловом «*les couleurs ne se marient pas*» (досл. «кольори не одружуються», тобто не пасують один до одного).

Переповнюючи тексти і створюваний ними художній простір казки, гра проникає і до простору книжкового, чому сприяє літературна ситуація, що склалася у зв'язку із забороною на роман (1737 р.), коли поширеним явищем стали нелегально надруковані у Франції книги, на титульних аркушах яких, щоб приховати справжнє місце та рік публікації, паризькі книговидавці з подачі авторів вказували географічні назви з усіх кінців світу, різних часів і народів, та відповідні їм системи літочислення [4, с. 125]: наприклад, у випадку написаної на східні мотиви галантної повісті «Софа» Кребійона-сина 1742 рік стає 1120 роком хіджри [14]. Тоді ж з'являються і вигадані самими авторами місця видання, як суголосне підзаголовку «1001 дурнички» Казота «Казки, від яких клонить в сон» «В Позіханії, у Сонька, під вивіскою Хропуна»³ [13], мовою оригіналу «*À Baillons chez l'Endormy, à l'image du Ronfleur*»: автор вигадує топонім, співзвучний назві реально існуючого французького містечка Bayonne, прославленого своєю шинкою, а у слові «Endormi», замінює закінчення дієприкметника минулого часу «-i» на типове для французьких топонімів «-y» (Sévigny, Vitry, Champigny). Слідом за титульним аркушем полем гри стає і змістовий показник – паратекстуальний простір, в якому вивільнені з текстової товщі і розташовані послідовно назви розділів набувають здатності прочитуватися зв'язно, як свого роду текст, за яким можна наперед скласти уявлення про зміст твору. Щоб запобігти цьому і зберегти інтригу, Жак Казот у казці «Кошача лапка», озаглавлюючи розділи, замість звичного стислого викладу змісту обмежується скупим коментарем, який нагадує неохвальні зауваження літературних критиків, котрі за бажанням можна застосувати до будь-якого літературного твору, настільки вони універсальні, але при цьо-

³ Цим прийомом користуватимуться і надалі, зокрема при перевиданні фривольних казок: так, на титульному аркуші «галантних» повістей Фужере де Монбрана, підготовленому Гійомом Аполлінером у 1928 р. замість місця видання вказано «*Se vend à Paris, à la bibliothèque des Curieux*» [16].

му так палко запевняє читача, що це найнудніша з книг, що переконує його у протилежному: «Глава 1, нудна, як і годиться зачинові», «Глава 2, котра нічим не поступається першій», «Глава 3, не більш розважальна, аніж дві попередні», «Глава 4, з якої ми довідаємося чимало корисного для подальшої оповіді речей, і стільки ж речей, що не мають для неї жодної користі», «Глава 5, що не містить нічого нового», «Глава 6, задовга», «Глава 7, не коротша за дві попередні», «Глава 8, котра дасть чимало приводів для роздумів», «Глава 9, в якій ми поміж іншим довідаємося, як швиденько прикінчити оповідь» [12, р. 554].

Як видно, саме літературна гра стає джерелом оновлення чарівної казки починаючи з кінця 30-их рр. XVIII ст., коли жанру особливо гостро бракує чергового поштовху для подальшого розвитку, якими свого часу були «Казки фей» (1697) мадам д'Онуа і французьке видання «1001 ночі» (1705 – 1715). Даючи нове життя старим кліше, що встигли добряче приїстися, гра стає чинником саморефлексії жанру, що зближує пізні зразки *conte des fées* з літературною критикою: «Вам не гірше, ніж мені, відомо, що у давні часи феї були присутніми при народженні всіх без виключення дітей, які мали положення у суспільстві; це була одна із прерогатив, або, якщо хочете, одне із повноважень, до яких їх зобов'язувало їхнє становище, і, якщо бути чесним, далеко не найприємніше. Діти великих цього світу, як і решта дітей, народжуються далеко не такими обдарованими, як хотілося б, тож феї вельми доречні, щоб підправити задум природи, щоб наділити красою тих, хто її не має, милостиво обдарувати високо поціновуваними душевними якостями і всіма талантами, які тільки вдасться поєднати, щоб додати майже несумісної із ними скромності, зрештою, щоб зробити ще чимало неперевершених речей, якими нам, на жаль, не вдасться стати свідками з того самого часу, коли, з невідомої мені причини, ми вирішили позбутися цих самих фей» – пише Казот у «1001 дурниці» [13, р. 13]. Така спрямованість казки готує підґрунтя для появи у ній донкіхотівської ситуації, до якої звернеться Жак Казот в одному з найпізніших зразків жанру, «Красуні волею випадку» (1776), написаний на сюжет «Обдертої старої» із «Пентамерона» Базіле. Її герой, Халільбад-хан, чиє ім'я слугує відсилкою до численних образів східних правителів у наслідуваннях «1001 ночі», так палко переконаний, що кожна мишка – це Мишка-Добрушка, кожен папуга – Синій птах з однойменних казок мадам д'Онуа, а кожна старенька бабця – фея [11, р. 74], що дає провести себе двом старим пройдисвіткам, одній з яких потайки підіграють самі феї, перетворюючи на писану красуню лише для того, щоб наприкінці руками демона Рудугуна привселюдно в буквальному сенсі здерти з неї несправжню красу – волосся, зуби, груди, стегна [11, р. 110] – і тим самим позбавити принца його ілюзій.

Відтак, гра, розквіту якої у французькій казці XVII–XVIII ст., як було показано, сприяє культурна парадигма доби і напрочуд стрімке оформлення канонів жанру впродовж 1697–1698 рр., не тільки визначає художню своєрідність його зразків – відчутна навіть на паратекстуальному рівні (у заголовках, фантазійних місцях видання, вказаних на титульних аркушах, і предметних покажчиках), вона нерідко стає сюжетом, ситуацією, в якій опиняються персонажі казки, і навіть способом організації казкової оповіді, чим зумовлює сприйняття традиційних елементів поетики і структури чарівної казки крізь призму таких ігрових категорій, як правила, фігури, масті, формує особливості творчого методу, роблячи улюбленими прийомами авторів *conte de fées* аллюзію, ремінісценцію, пастиш, взаємні посилання, а також виступає способом переосмислення людиною рококо власного стилю життя і літературного процесу доби, – а й намічає шляхи розвитку жанру, виступає джерелом його оновлення і підтримує письменницький і читачський інтерес до нього до кінця 70-их рр. XVIII ст. Все це робить французьку казку XVII–XVIII ст. тим жанром, який в повній мірі дозволяє збагнути, наскільки глибоко мислення людини рококо просякнуте грою.

Бібліографічні посилання

1. Гистер М. А. Мари-Катрин д'Онуа и литературная сказка: у истоков жанра / М. А. Гистер // Мадам д'Онуа Кабинет фей / Изд. подгот. М. А. Гистер // Литературные памятники. – М.: Ладомир: Наука, 2015. – 1000 с.
2. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер / Сост. и прим. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов. Послесл. Н. В. Брагинской. – М.: Наука, 1987. – 218 с.
3. Пахсарьян Н. Т. Европейское рококо как тип культуры и стиль жизни // Н. Т. Пахсарьян Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: Арт-пресс, 2010. – С. 77–92.
4. Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов / М. В. Разумовская. – Л.: Изд. Ленинградского университета, 1981. – 140 с.
5. Роман о Тристане и Изольде [пер. Ю. Стефанова] // Средневековый роман и повесть / Вступ. ст. и прим. А.Д. Михайлова. – М.: Худож. лит., БВЛ. – Т. 22. – С. 155–226.
6. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Коммент., указ. Д. Э. Харитоновича. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
7. Adry J.-F. Dictionnaire des jeux de l'enfance et de la jeunesse chez tous les peuples par J.-F. A.-Y. / J.-F. Adry. – Paris : Éd. H. Barbou, 1807. – 334 p.
8. Aulnoy M.-C. de La suite des « Contes des Fées », Les Fées à la Mode / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 4. – 527 p.
9. Aulnoy M.-C. de Les Contes des fées / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 3. – 536 p.
10. Caumont La Force Ch. de Vert & Bleu / Ch. De Caumont La Force // Les Fées, Contes des Contes // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine, 1978. – Т. 6. – P. 103–126.
11. Cazotte J. La Belle par accident / J. Cazotte. // Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques : en 4 Tomes. – Paris : Bastien, 1817. – Т. 2. – p. 73–117.
12. Cazotte J. La Patte du Chat, conte zinzimoi / J. Cazotte. // Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques : en 4 Tomes. – Paris : Bastien, 1817. – Т. 3. – p. 197 – 274.
13. Cazotte J. Mille et une fadaïses. Conte à dormir de bout / J. Cazotte. – À Baillons chez l'Endormy à l'image du Ronfleur, 1742. – 114 p.
14. Crébillon C.-P. J. de, fils Le Sopha. Conte moral : en 2 t. / C.-P. J. de Crébillon, fils –Gaznah : de l'Imprimerie du très-pieux, très-clément et très-auguste Sultan des Indes, 1120 an de l'Hégire. – Т. 1. – 298 p.
15. Duclos Ch. Acajou et Zirphile / Ch. Duclos / Œuvres complètes de Duclos, précédées d'une notice sur sa vie et ses écrits : en 2 tomes / Par M. Auger. – Paris : Janet et Cotellet, Libraires, 1820. – P. 331–379.
16. Fougere de Montbron J.-L. Le canapé couleur de feu : histoire galante / J.-L. Fougere de Montbron / Introd. par Guillaume Appolinaire. – Se vend à Paris, à la bibliothèque des Curieux, 1928. – 144 p.
17. Lubert M. de La Princesse Coque d'Œuf et le Prince Bonbon / M. de Lubert. – La Haye : Éd. Jean Néaulme, 1745. – 216 p.
18. Lubert M. de La Princesse Lionnette et le Prince Coquerico / M. de Lubert // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 15. – P. 1–104.
19. Perrault Ch. Grisélidis, nouvelle, avec le Conte de Peau d'Asne, et celui des Souhaits Ridicules / Ch. Perrault. – Paris : Éd. J.-B. Coignard, 1694. – 130 p.
20. Perrault Ch. Histoires ou Contes des temps passés, avec des moralitez / Ch. Perrault. – Paris : Éd. Claude Barbin, 1697. – 232 p.
21. Rabelais F. La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas, abstracteur de quinte essence / F. Rabelais. – Paris : Éd. L. Pichon, 1921. – 181 p.
22. Soriano M. Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires / M. Soriano / Édition revue et corrigée. – Paris : Gallimard, Collection Tel, 2005. – 525 p.

Надійшла до редколегії 08.10.2018 р.

Н. В. Калиберда

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара***ФЕМИНИСТСКАЯ КРИТИКА О СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИСТОКАХ
ГЕНДЕРНОГО ПОВОРОТА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

У статті прокоментовано положення робіт провідних західних літературознавців, які широко використовують наукові практики жіночих досліджень, феміністської критики і теорії гендеру. Констатується затребуваність появи поняття гендеру в міждисциплінарному просторі постмодерністської гуманітаристики. Розглядаються закріплені в історії та соціумі маскулінні й фемінні поведінкові типи, що, поглиблюючись у часі, визначають розбіжності культурної ідентичності чоловіка та жінки. Викладено гіпотези феміністських критиків про піднесення жанру англійського роману в XVIII ст. Безперечно, жінки-автори прискорюють становлення літературної форми, що спочатку принесла славу письменникам-чоловікам. Саме тексти, створені жінками, адресовані жіночому колу читачів, не тільки описують простір повсякденності, сім'ї, де царює жінка, але й доповнюють, збагачують «чоловічий» Bildungsroman, і, нарешті, сприяють триумфу жанру в наступні століття.

Ключові слова: жіночі дослідження, феміністська критика, теорія гендеру, гендерний поворот, культурна ідентичність, гендерні відмінності.

В статье комментируются положения работ ведущих западных литературоведов, широко использующих научные практики женских исследований, феминистской критики и теории гендера. Констатируется востребованность появления понятия гендера в междисциплинарном пространстве постмодернистской гуманитаристики. Рассматриваются закреплённые в истории и социуме маскулинные и феминные поведенческие типы, определившие постоянно углубляющиеся несовпадения культурной идентичности мужчины и женщины. Излагаются гипотезы феминистских критиков относительно возвышения жанра английского романа в XVIII ст., убежденных в том, что женщины-авторы внесли существенный вклад в становление литературной формы, поначалу прославившей писателей-мужчин. Именно тексты, описывающие пространство повседневности и семьи, которое принадлежало женщине, созданные женщинами и адресованные женскому кругу читателей, по мнению исследователей, эффектно дополнили, обогатили мужской Bildungsroman. И в конечном итоге способствовали триумфу жанра в последующие столетия.

Ключевые слова: женские исследования, феминистская критика, теория гендера, гендерный поворот, культурная идентичность, гендерные различия.

The article comments on the prominent works of the leading Western literary critics who widely use the approaches and terminology of women's studies, feminist criticism and gender theory. The demand for the emergence of the concept of gender in the interdisciplinary space of postmodern humanities is stated. The masculine and feminine behavioral types fixed in history and society, which determined the constant delving into difference between the cultural identity of a man and a woman, are considered. The hypotheses of feminist critics regarding the rise of the 18th-century English novel, convinced that women writers have made a significant contribution to the development of the literary form that at first glorified men writers, are outlined. It was the texts describing the space of everyday life and family, which belonged to a woman, created by women and addressed to the female readership, that have effectively enriched the male Bildungsroman. As a result they contributed to the triumph of the genre in the next centuries. According to Nancy Armstrong, in assuming centrality over the field of novel studies, feminism not only succeeded in transforming that field, it also transformed the kind of power that it took to dominate. In the effort to devalue a literary tradition that insisted that the domination by ruling-class

men was natural, desirable, necessary, feminism insisted that culture spoke most powerfully when it spoke from the periphery.

Key words: women's studies, feminist criticism, gender theory, gender turn, cultural identity, gender differences.

Феминистская критика широко освещает значение гендерного поворота в современном литературоведении [5–7; 11; 14–16]. Теоретики феминизма указывают на размежевание англо-американского эссенциализма и французского постструктурализма, возникшее как следствие введения в научный обиход категории гендера, которую рассматривают как продукт изменчивой культурной истории, отличной от понятия природный пол.

Исследователи, вдохновлённые идеей деконструкции Деррида, Поля де Мана и солидарных с ними французских феминисток, утверждают, что недооценка креативных способностей женщины восходит к сужению представления о личности, сведению её к некоему риторическому единству, что позволило закрепить за авторами-мужчинами приоритет создания универсальной формы, как бы присущей самому языку. Положение, когда мужчина либо женщина обладают различной культурной идентичностью благодаря такого рода подменам, всё же не объясняет, почему «некто по имени де Ман» преодолевает сопротивление социума, достигает авторитета, признания, в то время как пути вхождения в общество женщины несут на себе печать изъятия и нетождественности признанному маскулинному риторическому образцу [2; 3; 17].

Стремясь найти ответ на вопрос, почему феномен письма не подвергается критике в случае мужского авторства и, напротив, оценивается неоднозначно, если сочинителем выступает женщина, Наоми Шор прослеживает теорию вопроса и утверждает, что история проблемы, начиная с середины XVIII ст., не столько связана с характером женского письма, сколько с теми свойствами, которые в нём преобладают. По её мнению, женское письмо отличается декоративностью стиля, совмещает эмоциональность, эклектику, при этом ему присущи прозаичность, укоренённая в пространстве повседневной жизни, где женщине принадлежит первенство [21, р. 4].

Все, кто заинтересован узнать о том, как категория гендера стала доминировать в процессе осознания мира, подсказывает Нэнси Армстронг, должны вспомнить культурно-историческое допущение Мишеля Фуко [4, р. 106]. Предметно не занимаясь проблемой гендера, Фуко, тем не менее, утверждал, что истинная история культуры является историей понятий, типологически репрезентирующих людей, определяющих их место в социуме, возможности общения, во многом опираясь на дифференцированные системы устоявшихся категорий, постоянно «переустройствающих» жизнь. Феминистки приняли видение истории Фуко, допустив, что восприятие маскулинного и феминного, смешиваясь на ранних этапах культуры, искажают такие концепты, как род, власть, обретающие в сознании индивидуума неповторимость благодаря личному опыту [11, р. 10].

Литературоведы предполагают, что в «Памеле» (1740) Ричардсона, «Гордости и предубеждении» (1813) Остен, «Грозовом перевале» (1847) Эмили Бронте, «Джейн Эйр» (1847) Шарлотты Бронте и других романах гендерный аспект исторического процесса нашёл отражение прежде, чем нормы существования в пределах дома утвердились в умах читателей. Преображение общества, разделённого на аристократическую элиту и подданных, в среду, где обострённо ощущается несовпадение социальных ролей мужчины и женщины, приходится на эпоху модерности. И как только возникает понимание различия гендерных поведенческих моделей, женщины начинают задумываться над возможностью участия в политических и интеллектуальных событиях своего времени [4, р. 106].

Попытки переосмысления феминистской литературной теории, возникшей как своего рода компенсация за отсутствие независимой социальной пози-

ции и права голоса женщин в обществе, достигают апогея в книге Джудит Батлер «Проблемы гендера» (1990) [9, р. 6]. Отталкиваясь от поздних работ Жака Лакана, Батлер трактует обретение феминной идентичности через событие негации. Исследователь убеждена, что независимо от биологического пола личность рождается как набор возможностей и воплощается в культуре как гендер тогда, когда индивидуум теряет феминные либо маскулинные свойства. Батлер полагает, что качества, недостающие человеку, и определяют его идентичность. Однако это не единовременный, но длительный процесс, заполняющий всю оставшуюся жизнь. Идеи Джудит Батлер, более обеспокоенной вопросом литературной идентичности, нежели тем, как литература функционирует в определённых темпоральных границах, существенно повлияли на теорию романа [9, р. 6].

В свою очередь Нэнси Армстронг призывает осмыслить воздействие феминистской критики, впитавшей положения французского постструктурализма, на читательские практики, вошедшие в обиход с лёгкой руки Сандры Гилберт и Сьюзан Губар (1979). Как только понятие феминность трансформировалось в ёмкий культурно-философский концепт, тогда же принялись полемизировать и с фундаментальным положением феминистской теории о том, что гендерное несходство, пронизывающее литературу, возникло благодаря биологическому различию и разделению труда, утвердившему преобладание одной гендерной модели над другой [15; 16].

Нэнси Армстронг указывает, что критики, испытавшие влияние постструктурализма, вместо того, чтобы сосредоточить внимание на возможностях и ограничениях, которые приписывают женщинам из-за неполной социальной востребованности, видят в литературе чуть ли не единственную причину заточения женщины в пространстве дома и сведения её роли лишь к материнству [4, р. 107]. Утвердившееся благодаря практикам деконструкции убеждение в том, что маскулинность проявляется часто вследствие недостатка феминности, приводит к настороженному отношению к женщинам, тяготеющим к проявлениям маскулинных форм власти и недоверию к мужчинам, сохраняющим в своём поведении знаки феминности. Вероятно, поэтому объясним и феномен враждебного неприятия феминистских течений в XIX веке, и сложная реакция на появление образа «новой женщины» в культуре XIX–XX ст. В дальнейшем полнота инструментария, описывающего гендер, предшествует введению в обиход концептов тела/телесности до того времени, пока представление о теле не будет включено в пространство культуры.

Напомним, что прежде в гуманитаристике историко-культурный фон наделяли преимуществом по отношению к литературному тексту. Но в последние годы романы воспринимают скорее как материал, который изначально служит документальным подтверждением Истории, теперь получившей признание в форме нового историзма. Обыкновенный читатель видит в романе отражение подлинной жизни и его, подчёркивает Нэнси Армстронг, трогает участь героя. Но в случае, если письму отдают первенство над бытием, – следуя постструктуралистам, утверждающим, что бытие определяет идентичность человека, – тогда именно оформляющийся в процессе рецепции читательский нарратив переупорядочивает авторское повествование и по-своему – судьбу протагониста. Долгое время литературная критика воспринимала романы как отклик на исторические события, а носители культуры Нового времени ощущали себя героями собственной романной истории и, по крайней мере, в течение двух столетий видели в романе важную составляющую духовного климата эпохи [4, р. 107].

Нэнси Армстронг допускает вероятность существования альтернативных моделей взаимодействия политики и культуры в истории европейского общества. И если политика доминирует над культурой, как это происходит в авторитарно регулируемых социумах, тогда в истории, полагает исследователь, утверждает-

ся маскулинная парадигма культуры, где преобладают состязательность, ценится успех и обладание капиталом. Если политика уступает первенство культуре, открыта либеральной морали, публичная сфера «феминизируется», не довлеет над личным пространством индивидуума, общество ориентируется на этику среднего класса и, по наблюдению Лорен Берлант, голос отдельной личности, её позиция становятся формой гражданского действия, бросая вызов богатству, сложившейся элитарной иерархии [6, p. 101].

Знаменитая Хелен Моглен в «Травме гендера» (2001), заявленной как феминистская теория романа, во многом солидарна с Нэнси Армстронг. Моглен противостоит и опровергает основные положения традиционной истории английского романа. Ей не представляется окончательным мнение о том, что буржуазная этика и социальная зрелость среднего класса в большей мере стали первопричиной рождения жанра. Литературный критик не соглашается с тем, что реалистичность является как бы подлинным признаком романа [18, p. 1]. Моглен хотела бы предложить иную гипотезу, которая не столько отражает метаморфозы классовых отношений эпохи, сколько коррелирует с сексуально-гендерным раскладом социальных ролей, сложившихся в Англии XVII-XVIII вв. Она допускает, что с самого начала романное целое было не однородным, но смешанным, состоящим из книжно-романического и реалистического материалов¹ [18, p. 1]. Конститутивное соединение этих двух потоков внутри единой эволюционирующей формы, полагает Моглен, не было случайным. Их динамическое взаимодействие и стало способом овладения трудным опытом каждого субъекта, задумывающегося о гендерной иерархии общества. Поэтому, отмечает исследователь, осознание категории гендера как структурообразующего начала жанра подразумевает возвращение к концепции «пластичности» сложного романного образования, условно пересоздающего либо, напротив, фактуально реконструирующего реальность. Однако для того, чтобы оценить игру взаимоотталкивания/притяжения реалистического и книжно-романического нарративов, необходимо осознать изменчивый характер авторской субъективности, вовлечённой в принятие или отрицание нормы гендерного различия.

Историческим фундаментом данной гипотезы, объясняет Моглен, является признание того факта, что изменение классового состава эпохи было неотделимо от процессов осмысления гендерных различий. Обобщая закономерности сложных исторических процессов, можно заметить, что к середине XVII ст. происходит сдвиг в пуританском патриархатном мироощущении, воспринимавшем государство, семью как образы-подобия, а социальный статус – как явление, утвердившееся благодаря институту наследования [18, p. 2]. Хелен Моглен считает необходимым развёрнуто представить читателю социокультурные обстоятельства, предшествующие появлению феномена гендера и новоевропейской эпохи. Так, Моглен напоминает, что в то время как в античном и средневековом обществах проблема социального статуса личности была более значимой, заслоняла вопрос об отношениях мужчины и женщины, современная форма патриархатной власти была скорее организована вокруг бытийственных и биологических различий. Тогда же проницаемые границы классов были усложнены и дополнены гибкой гендерной дифференциацией, которая подчеркнула поведенческо-ролевые различия мужчин и женщин. Свойства маскулинности и феминности стали оцениваться как природные, незыблемые, а личностная идентичность конкретизировалась в границах определённой эпохи [18, p. 2].

¹ Хелен Моглен «разводит» западноевропейские романские формы XVII-XVIII вв. согласно поэтике воображения и факта, быть может, излишне смело оперируя понятиями фантастического и реалистического нарративов [18, p. 1].

Экономические перемены, сопровождавшие подъём капитализма, внесли значительный вклад в трансформацию сексуально-гендерной системы. И хотя историки подчёркивают зависимость этих перемен от социального положения личности и географической самобытности страны, существует мнение, что отношение к женщинам в Англии радикально изменилось с 1600 по 1750 годы. В XVI в. европейские женщины были активно вовлечены в процесс обустройства домашнего быта, а также участвовали в рыночной торговле. Однако последующие полтора столетия отмечены крушением форм домашней экономики: отдельные поместья приходят в упадок, состояния укрупняются, а работа, которую прежде выполняли дома, перемещается в публичную сферу, куда женщинам путь был заказан. Семья уже не воспринимается как единица производства, а взаимозависимость членов семьи замещается разделением труда, согласно гендерным отличиям.

В то время как мужчины, принадлежащие к среднему классу, попадают в широкий мир социальных отношений в качестве граждан, экономических индивидуумов, их избранницы, напротив, замкнуты в личном пространстве, где выполняют долг матери и жены. Ощущая себя неуверенно из-за социальной и экономической несвободы, женщины становятся объектами двойственного отношения со стороны детей, чьей жизнью в младенчестве они распоряжаются. Их сыновья рано отторгают собственный жизненный опыт от материнского, тогда как дочери видят в них своё будущее, принимают как должное ограничение прав в обществе. Овладевая новыми формами субъективности, мужчины и женщины как бы предвосхищают более позднюю модель семьи. В этом «Мире для двоих», замечает Моглен, мужское сознание традиционно соотносят с рациональностью, а женское – со стихией чувства. Как следствие, за маскулинной рассудочностью закрепляют процессы креативности, управления культурой, а женскую чувствительность наделяют способностью творческого воплощения порою несамостоятельных идей [18, р. 2].

Нарастающие в эпоху модерности разделения труда поддерживают сексуально-гендерную систему отношений в обществе. В культуре этого времени также изменяется восприятие женского тела, которое оценивают как центр нового бинарного порядка. В нём более не видят вариант мужского тела, как это было, начиная со времён Галена (II ст.н.э.). Теперь различие представляется весомым и касается не только сексуальной и репродуктивной функций. Ещё в эпоху Ренессанса женскую сексуальность понимали не только как зеркальное отражение мужской, но как более требовательную и глубокую, а XVIII ст. изменило представление о женской страсти и желании, теперь уже более зависимых от самодисциплины женского характера, трактуемого как нравственно совершенный и природно зрелый.

К концу столетия взгляды по поводу умения женщины контролировать силу любовной страсти переменялись: сексуальность женщины отделяют от её материнства и, наконец, утверждается мнение о женской сексуальной пассивности. Теперь уже женская природа скорее ассоциировалась с материнством, нежели с сексуальностью. Возможность обращаться к теме сексуальности женщины допускается в случае её девиантного поведения в обществе, поэтому соперницу добропорядочной женщины наделяют двойственным гендером, где преобладает мужское начало. Несколько позже, когда тему сексуальной активности женщины стали хотя бы обсуждать, вопрос о сексуальной пассивности мужчин также начали описывать как некую социальную аномалию. Постоянно приходит понимание того, что концепты маскулинности и феминности не столько являются отличными друг от друга, сколько взаимоисключающими.

Представление о неповторимости индивидуального сознания, единичности переживания отношения «я» и мира формируются в контексте противостояния маскулинной и феминной оппозиции, так же как и личный опыт. Несовпадение

и несходство расовых, национальных, классовых характеристик «просеивают» с помощью сексуальных различий. Общество становится более «сложно размеченной» территорией, где мужчины и женщины должны взаимодействовать, следуя кодексу морали. Влечение и интерес мужчины и женщины друг к другу закрепляются благодаря институту брака, теперь уже в большей мере основанному на взаимном чувстве, а не на имущественном мотиве, что позже составляет романтическую сторону восприятия такого союза [18, р. 3].

Хелен Моглен полагает, что именно в жанре романа, более чем в других художественных формах, социально-психологическое значение гендерного различия широко описывается и обсуждается [18, р. 3]. Романы знакомят читателя с идеалами маскулинности и феминности, разъясняют их, показывают, как они воплощаются в многообразии социальных ролей, которым следуют и подражают. Объединяя социальную и психологическую перспективу, романы одновременно способствуют распространению ценностей культуры, а также подвергают критике её изъяны. С помощью подробной детализации характеров и ситуаций романы обнажают чувства и желания авторов, выявляют двойственность, которая лежит в основе гендерной субъективности.

Историк Норберт Элиас (1969) проследит развитие цивилизационного процесса, благодаря которому у индивидуума повышается самооценка, и он открывает для себя личные интересы, осознает границы приватной сферы. Детально описывая изменения в повседневном поведении в течение двух столетий, Элиас показывает, как индивидуумы раннего Нового времени отдаляются от общности, с которой они прежде социально и психологически себя соотносили. Так как утверждается интерес к собственной личности, противостоящей традиционной практике группы, регуляция поведения отдельного человека становится все более свободной, согласуясь с установками семьи и индивидуального сознания. Когда система ограничений в пределах общества получит общечеловеческое распространение, станет частью опыта и самоконтроля, представление о физиологии человека усложнится. Наконец-то, нравы начнут соотноситься с моралью, а мораль обозначит проблему желания как проявление власти бессознательного над человеком. Чувство вины и стыда превратят неустойчивое, разорванное «я» в судью и подсудимого, а скрытое сопротивление запретам общества подаст сигнал о существовании бессознательного уровня в человеке [10, р. 5].

В культуре раннего модерна нарастает интерес к внутреннему «я», углубляется самосознание индивидуума, совершенствуется техника рефлексии, приходит понимание значимости отдельной личности, противостоящей давлению общества, стремящийся к свободе. Озабоченность собою, поглощённость своим «я» приводит к обособленности, желанию быть самодостаточным, умению вести себя прагматично, состязательно. На психологическом уровне осознание себя одновременно субъектом и объектом действия, стремление к независимости и невозможность порвать с обществом порою приводит к «разорванности» «я».

Роман, с одной стороны, широко освещает, с другой – показывает особенности сложившихся сексуально-гендерных отношений в обществе, способствует упрочению в литературной практике женского и мужского авторства, отныне определяющего литературную традицию Европы, дополненную и усложнённую его несходными повествовательными перспективами, одна из которых объёмна и открыта внешнему миру, другая – обращена к пространству сознания.

Бibliографические ссылки

1. Ватченко С. А. Английский роман XVIII столетия: социокультурные версии возвышения жанра / С. А. Ватченко // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер. «Філологічні науки». – 2013. – 1(5). – С. 27–33.
2. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – М.: Ad Marginem, 2000. – 540 с.

3. *Ман П. де*. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / П. де Ман. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 368 с.
4. *Armstrong N.* What Feminism Did to Novel Studies / N. Armstrong // *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory* / [ed. by E. Rooney]. – Cambridge University Press, 2006. – P. 99–118.
5. *Armstrong N.* Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel / N. Armstrong. – N. Y.: Oxford University Press, 1989. – P. 3–27.
6. *Berlant L.* The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship / L. Berlant. – Durham: Duke University Press, 1997. – 320 p.
7. *Bowers T.* Gender Studies and Eighteenth-Century British Literature / T. Bowers // *Literature Compass*. – 2007 (May). – P. 935–966.
8. *Bowers T.* The Achievement of Scholarly Authority for Women: Trends in the Interpretation of Eighteenth-Century Fiction / T. Bowers // *The Eighteenth Century*. – 2009 (Spring). – Vol. 50. – № 1. – P. 51–71.
9. *Butler J.* Gender trouble: feminism and the subversion of identity / J. Butler. – N.Y., London: Routledge, 1990. – 175 p.
10. *Elias N.* The Civilizing Process (The History of Manners, Vol.I) / N. Elias. – Oxford: Blackwell, 1969. – 586 p.
11. *Foucault M.* The Will to Knowledge (Vol. I) // *The History of Sexuality* (3 vols.) / M. Foucault. – N. Y.: Pantheon Books, 1978. – 164 p.
12. *Gallop J.* The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis / J. Gallop. – Ithaca: Cornell UP, 1982. – 164 p.
13. *Kauffman L.* Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism / L. Kauffman. – Oxford, N.Y.: Blackwell, 1989. – 272 p.
14. *Gallagher C.* Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670 – 1820 / C. Gallagher. – Berkeley: University of California Press, 1994. – 339 p.
15. *Gilbert S.* The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination / S. Gilbert, S. Gubar. – New Haven: Yale University Press, 1979. – 719 p.
16. *Gubar S.* What Ails Feminist Criticism? / S. Gubar // *Critical Inquiry*. – 1998. – № 24. – P. 878–902.
17. *Johnson B.* A World of Difference / B. Johnson. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987. – 256 p.
18. *Moglen H.* The Trauma of Gender: a Feminist Theory of the English Novel / H. Moglen. – Berkeley: University of California Press, 2001. – 193 p.
19. *Moi T.* Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory / T. Moi. – L.: Methuen, 1985. – 224 p.
20. *Richetti J.* An Emerging New Canon of the British Eighteenth-Century Novel: Feminist Criticism, the Means of Cultural Production, and the Question of Value / J. Richetti // *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture* / [ed. by Paula R. Backscheider and C. Ingrassia]. – Blackwell Publishing Ltd, 2005. – P. 365–382.
21. *Schor N.* Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine / N. Schor. – London: Methuen, 1987. – 280 p.
22. *Seager N.* Feminism and the Rise of the Novel / N. Seager // *The Rise of the Novel* // N. Seager. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2012. – P. 89–108.
23. *Wiegman R.* What Ails Feminist Criticism? A Second Opinion / R. Wiegman // *Critical Inquiry*. – 1999. – № 25(2). – P. 362–379.

Поступила в редколлегию 07.09.2018 г.

Е. В. Максютенко

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара***«СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ЙОРИКА,
НАПИСАННОЕ ЕВГЕНИЕМ». ОБ АВТОРЕ И ТЕКСТЕ**

У статті висвітлено особливості рецепції «Сентиментальної подорожі» Лоренса Стерна, пізнього роману, що став моделлю «літератури чутливості», забезпечивши автору популярність у широкої аудиторії. У «Сентиментальній подорожі» дослідники бачать варіації впізнаваних рис стильової манери письменника, пов'язаної з поворотом до ліризовано-психологічної форми, інтересом до індивідуальної свідомості, світу особистих почуттів, емоцій, переживань. А також згадують про рокайльні мотиви, які доповнюють концепцію чутливості у «Подорожі»: мистецтво натяку, недомовленості, іронічність оповідного тону, тема любовного флірту. Визнанням читацького успіху романів Стерна стала поява у культурі другої половини XVIII ст. прецеденту продовжень історій про Тристрама і Йорика. У ряду творів, що наслідують образи, теми прози Стерна, виділяють «Сентиментальну подорож» Йорика. Продовження, що належить перу Євгенія» (1769), питання щодо авторства якого, пов'язане з особистістю близького друга Стерна, Джона Холла-Стівенсона, залишається відкритим. Літератор, який використав маску Євгенія, не стільки наслідував сентиментально-юмористичну манеру Стерна, скільки намагався представити доповнені ним записи Йорика як складову культурного контексту епохи і біографії визначного художника.

Ключові слова: прецедент літературного продовження, серіальність, наслідування, стилізація, текст-«двійник», прототиби персонажів, літературна маска автора.

В статье освещаются особенности рецепции «Сентиментального путешествия» Лоренса Стерна, ставшего моделью «литературы чувствительности», обеспечив автору популярность у широкой аудитории. В «Сентиментальном путешествии» исследователи видят вариации узнаваемых черт стилевой манеры писателя, связанной с поворотом к лиризованно-психологической форме, вниманием к индивидуальному сознанию, миру личных чувств, эмоций, переживаний. А также упоминают о рокайльных мотивах, которые дополняют концепцию чувствительности в «Путешествии»: искусство намека, недосказанности, ироничность, игровая двусмысленность повествования, тема любовного флирта. Признанием читательского успеха романов Стерна стало появление в культуре второй половины XVIII ст. прецедента продолжений историй о Тристраме и Йорике. В ряду сочинений, наследующих образы, темы прозы Стерна, выделяют «Сентиментальное путешествие Йорика. Продолжение, принадлежащее перу Евгения» (1769), вопрос об авторстве которого, отсылающий к личности близкого друга Стерна, Джона Холла-Стивенсона, остается открытым. Использувавший маску Евгения сочинитель не столько подражал сентиментально-юмористической манере Стерна, изыскству слога писателя, сколько стремился представить дополненную им историю Йорика как составляющую культурного контекста эпохи и биографии великого художника.

Ключевые слова: прецедент литературного продолжения, сериальность, подражание, стиллизация, текст-«двойник», прототипы персонажей, литературная маска автора.

The article highlights the peculiarities of reception of Laurence Sterne's *A Sentimental Journey* that became the model of "the literature of sensibility" ensuring the author with the popularity within the wide range of reading public. The researchers view *A Sentimental Journey* as a variation of familiar features of Sterne's style that correlates with the turn to the lyrical psychological form, the attention to the individual consciousness, the world of inner feelings and emotions. They also mention the rococo motifs that are added to the concept of sensibility in *A Journey*, the text becomes a refined and light one, the author is joking, his tone is frivolous and full of hints. The readers' success of Sterne's novels gave rise

to the phenomenon of continuations of the stories of Tristram and Yorick in the second half of the 18th century. Among the texts that inherit Sterne's themes and characters the critics distinguish *Yorick's Sentimental Journey Continued ... by Eugenius* (1769), the question of its authorship sends back to Sterne's close friend John Hall-Stevenson but has not been defined yet. Masking under the name of Eugenius the unknown author not so much imitates Sterne's sentimental and humoristic manner as tries to present the broadened version of Yorick's memoirs as the component of the cultural context and the biography of the famous writer.

Keywords: a continuation novel, "sequel of spirit" and "sequel of narration", serialization, imitation, parody, the prototypes of heroes, author's mask.

В 1769 г. лондонцы одними из первых получили возможность познакомиться с любопытной книгой, изданной анонимно. Ее название интриговало читателя, не давало забыть о великом Стерне, успехе его последнего романа, упрочившего славу писателя. Тем более что аудитория заинтересовалась прозвучавшим в заголовке намерением утаившего свое имя сочинителя завершить текст, работа над которым прервалась из-за роковой болезни пятидесятичетырехлетнего автора. «Сентиментальное путешествие Йорика. Продолжение, принадлежащее перу Евгения», адресованное ценителям таланта художника-остроумца, было обречено стать текстом-двойником произведения, породившего бесконечный поток подражаний [19].

По свидетельству современников, опубликованное на год ранее «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» нашло широкий отклик среди европейцев [9; 14]. Авторитет создателя «Тристрама» еще более утвердился. Манеру Стерна наследовали, а внимание к его творчеству в литературной среде лишь нарастало. Многие сохранили в памяти обстоятельства ошеломляющего дебюта Стерна, столь занимательно рассказавшего о жизни провинциальных философов братьев Шенди. Поклонники Стерна, не отрекаясь от его «Тристрама», дерзнули признать «Путешествие» венцом творчества английского пастора¹.

Напомним, выход в свет многотомного романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» приходится на весомый временной отрезок, начиная с 1759 по 1767 годы. «Тристрам Шенди» оказался непохожим на литературные тексты эпохи, поколения критиков трудно шли к разгадке тайны Стерна-художника. Поначалу воспринятый в контексте европейской сатирической традиции Рабле, Свифта, скриблерианцев, «Тристрам» обрел истовых поклонников на века, многие из них по сей день видят в Стерне «английского Рабле»².

¹ Вероятно, эстетический климат, национальные предпочтения, временной фактор, трудности перевода «Тристрама Шенди» на европейские языки способствовали успеху «Сентиментального путешествия» во Франции, Германии, России, где мода на путевые заметки чувствительного Йорика поначалу заслонила философский блеск «Тристрама». Но уже с 1770–80-х гг. благодаря Виланду, Жан-Полу в Германии, Дидро, Вольтеру во Франции, Пушкину в России «Тристрам» становится культовой книгой интеллектуалов. Несовпадение вкусов разделило поклонников Стерна. Если К. Рив выказывала предпочтение «Путешествию», Бернс ценил оба романа Стерна, Дж. Остен в юности пародировала текст «Тристрама Шенди», Вордсворт, Шелли, Китс, Лэм постоянно восхищались смелостью художественных открытий «Тристрама», то Гейне, В. Ирвинг более любили «Сентиментальное путешествие». Шопенгауэр в 1825 г. намеревался осуществить перевод «Тристрама Шенди», книги, которую он «не уставал перечитывать снова и снова». Карл Маркс был страстным стернианцем и оставил черновые наброски юмористического романа «Скорпион и Феликс», написанного в подражание «Тристраму». Любопытно, что Джойс и Вулф, будучи приверженцами таланта Стерна, расходились во мнении, если Джойсу более импонировал «Тристрам», то Вулф тяготел к «Сентиментальному путешествию» [14].

² Не только литературные критики будут разобщены в своих симпатиях по отношению к романам Стерна, но и складывающаяся в течение столетий традиция творческой рецепции произведений писателя, названная стернианством, на определенном этапе делает объектом подражания либо «Тристрама Шенди», либо «Сентиментальное путешествие». Поразительно, но даже в конце XX ст. известный критик, обращающийся к исто-

Позже проницательные исследователи соотнесут «Жизнь и мнения...», затем и «Сентиментальное путешествие», с философскими текстами Локка, Шефтсбери, Юма, от влияния которых автор явно был не свободен. А новизну, творческую оригинальность Стерна объясняют открытиями сенсуализма, правомерно подчеркнув, что в романах Стерна сатирическая риторика смягчается эмоциональностью, душевностью тона, в то время как язвительная авторская ирония преобразуется в юмористическую благожелательность, эмпатию, которая, по словам Ницше, окутывает произведения Стерна неуловимостью и двойственностью смыслов [12, р. 31]. Критики не только обнаружат тематические скрепы «Тристрама», укажут на *обстоятельства рождения героя, историю жизни насмешника Йорика, подчеркнут неразделимость судеб братьев Шенди, старшего Вальтера, сторонника наукообразных теорий, и младшего Тоби, последователя игровой философии шендеизма* [12, р. 32]. Они также не преминут отметить незаурядность и глубину интеллектуально-эстетических концепций Стерна.

Поначалу читатели воспринимают странно-причудливый мир «Тристрама Шенди», его героев в духе скриблерианской сатиры. Они сразу же обнаружат родство Корнелия и Мартина Скриблерусов с отцом и сыном Шенди³. Некоторое время их не будет покидать ощущение, что Шенди-холл и его окрестности существуют как еще одно литературное воплощение «анатомии глупости» (“one great anatomy of the fools...”) [12, р. 34]. Однако вскоре возникает понимание, что амплуа персонажей классической сатиры тесны всем, допущенным в круг братьев Шенди. Постепенно концепции образов шендианцев усложняются и тяготеют к по-человечески теплым добродушно-комическим натурам. И каждый, кто соприкасается с удаленным от Лондона провинциальным пространством, в котором рождаются, живут и умирают смешные, эксцентричные чудаки из «Тристрама», страдает им и не оценивает их лишь умозрительно.

Обращение Стерна к субъективно-эмоциональному опыту переживания мира героями, возвращенному на почве антропологических концепций XVIII ст., по мнению исследователей, влияет на поэтологический сдвиг структуры его текстов, где причудливый нарративный рисунок согласуется с процессуальным импровизационным образом сознания рассказчиков, которым автор передоверяет общение с читателем. Именно прием интроспекции, его неповторимый ритм, ассоциативность мышления, ахронность, символизация впечатлений реальности убеждают романтиков, а позже критиков XX в., что произведения Стерна не укладываются в жанровые рамки сатиры. Полагают, что в «Тристраме», а годы спустя в «Сентиментальном путешествии», Стерн передает новое понимание человеческого состояния, где не Бог и Природа, но «Я» в центре универсума [1, р. 61]. Опираясь на Локка, замечает М. Баттестин, Стерн пытается убедить читателя, что реальность больше не внешняя по отношению к индивидууму, но внутренняя, личная, уникальная. Впервые в английской литературе, продолжает исследователь, именно в «Тристраме Шенди» возникают подтексты новой филосо-

кованию романов Стерна, полагал возможным ограничить свое научное представление о писателе лишь текстом «Тристрама Шенди», что, по его мнению, «отражает как сложившийся к настоящему времени баланс литературоведческих оценок прозы Стерна, так и тот очевидный факт, что большинство читателей, вероятно всего, формируют свое представление о Стерне, опираясь на его первый роман» [17, р. 162].

³ Для многих очевидны сближение и мотивная перекличка в поступках знаменитых литературных героев Корнелия Скриблеруса и Вальтера Шенди, оба они одержимы судьбой еще не родившегося младенца, загадкой витальных сил гомункула, безразличен им выбор ритуала крещения наследника, поиск достойного имени. Также их преследует мысль о возложенной на отцов миссии создания трактатов о воспитании сыновей [12, р. 34–35].

фии [1, р. 65–66]. Неслучайно, в «Тристраме» зазвучит тема свойственной человеку сосредоточенности на себе, тяги к отъединенности и в то же время желания преодолеть это чувство в общении, солидаризуясь с другими.

Гению Стерна окажется по силам реализовать грандиозные задачи по реформированию прозы, оттолкнувшись от сложившихся литературных форм жизнеописания и путешествия, прибегнув к игровой театрализованной манере рассказа, открывающего читателю образ мыслей, чувств, впечатлений от внешней реальности и озабоченность героев познанием мира, самих себя. Избрав в «Тристраме Шенди» и «Сентиментальном путешествии» в протагонисты персонажей, близких по возрасту, отчасти жизненному опыту, наделив их все же различной профессией, родословной, закрепив за ними условно-литературные имена⁴, которые подчас расценивают как биографические маски автора⁵, Стерн, подчеркнув в Тристраме и Йорике уникальность характера⁶, неповторимость выстраиваемых отношений с реальностью, избрал для героев несходные роли.

Меланхоличный Тристрам, задумавший написать мемуары с тем, чтобы разобраться в себе, течении собственной жизни, воскресить память о всех, кто был ему дорог, с кем он ощущает родство духа, натуры, оказывается наедине с собою, тревожными мыслями об ушедшем и неблагополучном настоящем. Сочинитель он неумелый, в чем признается читателю, нить повествования выскальзывает, и он, сбиваясь, прерывает рассказ, беседует с аудиторией, состав которой постоянно меняется. То возвращается в дни юности родителей, то вновь общается со слушателями либо слушательницами его небылиц, мешая пласты времени, порою забегая вперед. Многое повидав, узнав чужие нравы, обычаи (наведывается в европейские страны, длительно путешествует по Франции), он с высоты опыта поведает о печалях и радостях обитателей Шенди-холла⁷, покажет, как по наитию либо замыслу, а, быть может, лукавству каждый, кто является Шенди или приближен к ним, заполняет абсурдную пустоту повседневности химерами смысла, возможно, к счастью, так как бремя подлинного смысла им не вынести. Участники содружества Шенди по-своему являются заложниками причуды, одержимы коньком (“hobby-horse”), маниакальной идеей воплощения цели, часто замещающей ценностные основы отношений, нередко ускользающие от них⁸.

⁴ Рассказчикам чуть за сорок, оба образованны, успехов на житейском поприще едва ли достигли, возможно, провинциалы, имеют общих друзей, один, скорее, сочинитель, другой – священник. Герои, несомненно, джентльмены, их имена значащие, литературные, предполагают комическую инверсию семантики.

⁵ Стерн широко использовал в повседневной жизни маски своих литературных двойников, Тристрама и Йорика, чьими именами он часто подписывал послания, адресованные друзьям и близким. В журнальной периодике эпохи Стерна нередко называли «шутником Йориком» либо «кавалером Шенди».

⁶ Тристрам тяготеет к элегически-скептическому взгляду на мир, а Йорику более свойственна спонтанность решений, влюбчивость, очарованность жизнью, интерес к людям, тщеславие, отчасти самолюбование, однако, не разрушающие личность.

⁷ «Глухой угол» королевства, где поселилось семейство Шенди, не перенаселен персонажами. Здесь можно встретить прежде купца, а теперь философа Вальтера Шенди, славного воина Тоби Шенди и его верного друга, слугу капрала Трима, простодушную и вздорную жену Вальтера Елизавету, известного шутника пастора Йорика, заезжих гостей: доктора Слопа, повивальную бабку, вдову Водмен и шумную бестолковую челядь – слуг Обадью и Сузанну.

⁸ Вальтер Шенди поглощен построением научных теорий, Тоби и капрал Трим увлечены игрушечной фортификацией, пастор Йорик выступает в роли английского Дон Кихота, гибнущего от избытка остроумия и любви к шуткам по вине окружающих, не понимающих его иронии. Пишущий книгу своей жизни Тристрам обретает радость и полноту жизни в творчестве.

Мартин Баттестин подскажет читателю, что в «Тристраме Шенди» Стерн оценивает трудности существования человека не в категориях христианской греховности как моралист-проповедник, но как носитель взглядов новой философии [1, р. 63]. Так, автор «Тристрама» видит в сложностях отношений мира и индивида следствие заблуждений разума, который не столько контролирует мышление, сколько сводит познание мира к опыту его понимания, как бы заключая стихию жизни в тюрьме отдельного «Я». Стерн, скорее, рассматривает разум не только как плененный телом, но и управляемый им [1, р. 65]. По мнению Баттестина, метафорой переживания несвободы «Я» в романе оказывается “hobby-horse”, конек, источник комического начала, ограничений, а также способ выживания в «непереносимом» мире [1, р. 65]. Гипотезы Вальтера, военные игры Тоби, навязчивое увлечение Тристрама изложением своей жизни на бумаге являются воплощением стремления разума привить множественности окружающих вещей порядок. Неслучайно, ведущей философской темой «Тристрама Шенди» оказывается проблема изоляции. В то же время обретение человеком свободы во многом зависит от чувств, которые определяют сближение «Я» с внешней реальностью через любовь, симпатию, привязанность к другому [1, р. 70].

Читатели и литературные критики, несомненно, ощущают содержательную и формальную близость «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия», однако все же убеждены, что эмоциональная тональность записок странствующего пастора о поездке по Франции иная. Клайв Пробин прав, когда утверждает, что в «Сентиментальном путешествии» душа Стерна восстает против всего механистического, отрицающего жизнь, сосредоточенного на собственном «Я» [13, р. 142]. Следуя Пробину, смысловая доминанта «Путешествия» Йорика – способность к общению, установлению связей между людьми посредством сердечного чувства, благожелательности, щедрости, несмотря на препятствия, связанные с культурными, языковыми, гендерными различиями, не говоря уже о жесткости границ, разделяющих государства. Предваряя «Сентиментальное путешествие», главный герой «Тристрама Шенди» в заключительных разделах книги освобождается от самопоглощенности, демонстрирует открытость, социабельность, тем не менее, процесс «психологического исцеления» от замкнутости, отъединенности все же шире представлен в романе о Йорике [13, р. 137–138]. Спасительная чувствительность, которой полна наделены Йорик и близкие ему по духу персонажи, является верным средством преодоления «комедии изоляции», разыгрываемой героями «Тристрама» [13, р. 143].

Знаками заинтересованности в творчестве, внимания к судьбе Стерна, подпитывающими память о его незабываемых героях, явились продолжения романов о Тристраме и Йорике, изданные анонимно либо с упоминанием имени авторов⁹. Текстов, возвращающих читателя к персонажам Стерна, было довольно много, их публикации растянулись на десятилетия¹⁰. Писателю пришлось противостоять сочинителям-самозванцам, попытавшимся потеснить подлинного авто-

⁹ Книгоиздатели и литераторы не могли устоять перед искушением по-своему рассказать читателям истории Робинзона Крузо, Моль Флендерс, Гулливера, Памелы и Чарльза Грандисона. Но наиболее популярными персонажами, которые стали объектами подражания, пародий, памфлетов, по убеждению критиков, были, несомненно, Тристрам и Йорик [18, р. 32].

¹⁰ У. Джерард констатирует, что «Сентиментальное путешествие» издавали достаточно часто, в десятки годы XIX в. было известно более тридцати продолжений романа. Читательская приверженность «Сентиментальному путешествию» соперничала с «Тристрамоманий». Среди текстов, дополняющих «Путешествие», выделяют сентиментально-исповедальные (“sequels of spirit”), а порою событийно-авантюрные формы (“sequels of narration”) [4].

ра многотомного цикла о Тристраме и, пользуясь временными интервалами, публиковать книги-тома, опережая Стерна¹¹. Романист вынужден был заключить с издателями соглашение, чтобы без его подписи рукопись в печать не принималась [2]. Сосчитать литературные дополнения к «Жизни и мнениям...» и «Сентиментальному путешествию» затруднительно. Однако очевидно, что перед искушением дописать мемуары Йорика о его пребывании на континенте не устояло большее количество беллетристов, нежели тех, кто бы дерзнул соперничать со Стерном, практикуясь в изложении философских апорий шендеизма.

В исследованиях, посвященных Стерну, а это преимущественно биографическая традиция, более подробно рассказывают о литераторах, рискнувших придумать дальнейшие похождения Тристрама и Йорика. Критики упоминают авторов и тексты, которые оказались приметными, породили споры, дискуссии, были восприняты неоднозначно, вновь актуализировали тайну атрибуции [2; 3; 9; 14; 18]. В памяти читателей эпохи остался ряд стилизованных подражаний «Тристраму» и «Сентиментальному путешествию». Неизменно открывает массив сочинений, наследующих образы, мотивы, стилевую манеру Стерна, не забытая по сей день книга «Сентиментальное путешествие Йорика. Продолжение, принадлежащее перу Евгения» (“Yorick’s Sentimental Journey Continued...by Eugenius”), изданная анонимно, а позднее соотнесенная с именем Джона Холла-Стивенсона (1718–1785), со времени студенчества знавшего Стерна, дружившего с ним, всегда поддерживающего писателя и его семью [19]. Напомним, что Стерн называл друзьями лишь несколько близких ему людей¹², иные были ему интересны, занимательны, стали прототипами героев его романов¹³, предметом мистификаций, розыгрышей Стерна и часто через обиду переступить не смогли.

Известно, что Стерн и Джон Холл-Стивенсон повстречались в Колледже Иисуса, учебном заведении, где проведет свои юношеские годы и Тристрам Шенди. Холл-Стивенсон – моложе Стерна на пять лет, происходил из родовитой состоятельной йоркширской семьи, пользовался особыми привилегиями, находился в статусе вольного слушателя, члена ученического братства, обладающего правом по завершении университета не получать академической степени. Был начитан, эрудирован, обладал литературными способностями, независимым нравом, склонен к экстравагантному поведению [3; 5; 6; 15]. Прослыл почитателем вольнодумцев, с пиететом относился к Рабле, Монтеню, де Вервилю, Лафонтену,

¹¹ Не только Жан Поль, Гете, но и Ницше оказались среди тех, кто был обманут искусными подделками писательской манеры Стерна [8].

¹² Биографы свидетельствуют, что уже в студенческие годы началась прочная дружба Стерна с верными ему Холлом-Стивенсоном и Стивеном Крофтом, столь несходными по темпераменту, либертенном-остроумцем и сдержанным философом-мудрецом [3; 15].

¹³ Предполагают, что за литературными масками Евгения, Дженни, Вальтера, Тоби и мадам Шенди, доктора Слопа из «Тристрама Шенди», Евгения, Элизы и Смелфунгуса из «Сентиментального путешествия» скрываются узнаваемые прототипы – Джон Холл-Стивенсон (Евгений), французская актриса, одна из возлюбленных Стерна Кэтрин Фурмантель (Дженни), его последняя любовь Элиза Дрейпер (Элиза), отец и мать Стерна (Тоби и миссис Шенди), влиятельный священнослужитель Жак Стерн (Вальтер Шенди), жена писателя Элизабет Ламли-Стерн (миссис Шенди), врач из Йоркшира, противник Стерна Ричард Бертон (Слоп) и Тобайас Смоллет [3; 15]. Героями «Сентиментального путешествия» оказываются реальные лица (министр иностранных дел Франции герцог де Шуазель, хозяин гостиницы в Кале мсье Дессен, слуга Ла Флер) и персонажи, в которых благодаря подсказке, хотя и не полностью раскрытому имени аудитория узнавала Александра Жозефа де Ла Поплиньер/мсье П***, великого Дидро/мсье Д****, автора «Энциклопедии» Морелле/аббат М***, герцога де Бирон/маркиз де Б****, графа де Бисси/граф де Б****, непревзойденного Дэвида Юма/мистер Ю., к нему Стерн испытывал особую симпатию [16].

Свифту, скриблерианцам, образовал вместе с друзьями сообщество, названное «Одержимые» (“Demoniacs”), куда входил круг близких по духу товарищей¹⁴. Они и стали прообразами персонажей-шендианцев из романа «Жизнь и мнения Тристрама...»¹⁵. И если йоркширские чудаки-философы собирались для плодотворного общения в Шенди-холле, то для “demoniacs” местом встречи стал родовой замок Холла-Стивенсона «Скелтон», позже театрализованно переименованный в «Обитель безумцев» (“Crazy Castle”). Присутствует в романах Стерна как литературный герой, друг Тристрама и Йорика – Евгений. В трудные моменты жизни Тристрам и Йорик ищут в Евгении поддержку, он всегда оказывается рядом в испытаниях¹⁶. Известен как писатель-любитель и поэт, опубликовал ряд произведений, которые заметили читатели, среди них «Басни, адресованные пресыщенным джентльменам» (“Fables for Grown Gentlemen”, 1761), «Неистовые истории» (“Crazy Tales”, 1762, 1764, 1780).

Для современных исследователей вопрос об авторстве «Записок Йорика» открыт, он обострился в XX ст., и мнения об истинном создателе «Сентиментального путешествия, принадлежащего перу Евгения» разделились. Еще в начале XX в. влиятельный Уилбур Кросс критически оценивал интонацию и содержание книг, долгое время по традиции издававшихся в единстве с «Сентиментальным путешествием» самого Стерна. Кросс негодовал по поводу демонстративной скандальной эротизации текста-«двойника», называл его «дерзкой подделкой» (“impudent fraud”), тем не менее, хорошо раскупавшейся в Англии и на континенте. Однако принимал Холла-Стивенсона в качестве друга Стерна и автора мемуаров Йорика [3, р. 480]. Поколение филологов, идущих вослед Кроссу, иначе интерпретировали проблему [5; 7; 11; 10]. Уоррен Окли замечает, что если в первые десятилетия после появления продолжения, столь заинтриговавшего поклонников таланта Стерна, очевидность авторства Холла-Стивенсона, скрывающегося под псевдонимом Евгения, ни для кого не являлась секретом, то в наши дни его участие кажется весьма сомнительным и многими оспаривается [11].

Историки литературы не пришли к согласию о загадке авторства продолжения «Сентиментального путешествия», но они также не могли самонадеянно отбросить факты прошлого. Холл-Стивенсон никогда не опровергал свое авторство,

¹⁴ В содружество “Demoniacs”, особо почитавшее Рабле и его наследие, входили аристократы, теологи, священники, любители искусства, такие как С. Крофт, Т. Бриджс, Дж. Блейк, М. Фотергилл, Р. Ласселес, Э. Ирвин, Дж. Лоусон Холл, Ч. Ли. Напоминая клуб эксцентричных интеллектуалов, “Demoniacs” подражали скандально известному объединению «Медменхемское аббатство», расположенному на юге Англии [3, р. 119–120].

¹⁵ Участники братства «одержимых» оказались слушателями первых литературных опытов Стерна, соавторами зарождающегося замысла «Тристрама Шенди», «романа с ключом», запечатлевшего хронику их встреч в поместье Холла-Стивенсона. Существует легенда о том, как в процессе работы над ранними книгами «Тристрама» на одном из дружеских вечеров в Стиллингтон Холле Стерн решил занять аудиторию чтением первых глав сочиняемого произведения, однако, увидев, что часть присутствующих заснула от скуки, в приступе гнева бросил рукопись романа в горящий камин, и если бы не сноровка его приятеля, Стивена Крофта, «Тристрам Шенди», по меткому замечанию У. Кросса, скорее всего, повторил бы судьбу «Политического романа», обрета забвение вместо славы [3, р. 178–179].

¹⁶ В «Тристраме Шенди» серьезный и осмотрительный Евгений наставляет Йорика, предостерегает от неблагоразумных поступков и, «убитый горем», провожает друга в последний путь. В реальности получилось иначе, Холл-Стивенсон находился за пределами Англии, не присутствовал при последних минутах жизни Стерна. Тогда рядом с ним оказались книгопродавец Беккет и камердинер приятеля Стерна Джон Макдональд. Позже Холл позаботился о финансовой помощи семье писателя [3; 15].

его современники и те, кто жили в эпоху Стерна, не сомневались в нем. Поэтому к резонансному тексту «Сентиментального путешествия Йорика, принадлежащего перу Евгения» критики постоянно возвращаются и допускают возможность сопоставления отражающихся друг в друге, пусть нетождественных, памятников столетия [4; 10; 11].

До наступления XX в. «Сентиментальное путешествие» Стерна и его продолжение публиковались в одном томе, издатели предлагали книгу-цикл, где части обретали порядковый номер от первого до четвертого. Автор, некоторое время не открывавший имени, предварил записки Йорика предисловием и биографическим очерком, посвященным Стерну. В прологе он поясняет читателям свое решение дописать историю пребывания Йорика во Франции долгом перед ушедшим другом, напоминает, что доверительные отношения между Йориком и Евгением позволили из первых уст услышать все то, что не успел досказать Стерн.

Евгению импонирует живость характера Стерна, несомненно, «украшавшего церковную кафедру» до тех пор, пока таившийся в йоркширском пасторе «раблезианский дух ... не вовлек его в веселое и фривольное времяпровождение» (“...till his Rabelaisian spirit, which issued from the press, immersed him into the gaieties and frivolities of the world”) [19, p. ix]. Более всего Евгений восхищается остроумием Стерна, которое обрело особую силу, когда были опубликованы начальные книги «Тристрама», словно «разбудившие торговцев от летаргического сна» и утвердившие репутацию Стерна как истинного «гения эпохи» (“Genius of the Age”) [19, p. vii–xv]. Несмотря на то, что многие читали «Тристрама», не всем под силу было его оценить, сетует автор [19, p. x]. Однако следующий роман Стерна, «Сентиментальное путешествие», уверен Евгений, не уступает «Тристраму», является продолжением текста великого юмориста, где на литературной сцене вновь появляется Йорик, весьма напоминающий самого Стерна.

Расширенная версия мемуаров Йорика, предложенная читателю, объемна, содержит более девяноста глав, в ней ощутимы сюжетные схождения с текстом-предшественником. Начальная фраза, открывающая продолжение путевых заметок Йорика (“– Caught hold of the fille de chambre’s –”) [19, p. 1], отсылает к провокационной концовке «Путешествия», обрывающегося на постоялом дворе в Савойе. В мартовские дни, по прошествии ряда лет, как предполагает У. Кросс, Йорик возвращается из Турина в Лондон, проезжает юг Франции, посещает Мулен, где узнает о гибели Марии, затем останавливается в Париже. Йорик навещает старым знакомым (перчаточнице, горничной мадам де Р***, аббату М***, мадам Л***, графу де Б***), попадает в оперу, расширит круг общения, случайно оказывается причастен к романтическим эпизодам (дуэль молодых аристократов из-за возлюбленной, спасение юной красавицы во время пожара, нелепое обретение шкатулки, украшенной портретом прекрасной незнакомки). Поначалу автор, назвавшийся Евгением, пытается сохранить состав действующих лиц «Сентиментального путешествия» Стерна. Однако сцены общения Йорика, придуманного Холлом-Стивенсоном, с уже известными персонажами более обстоятельны, многие прежде незавершенные Стерном истории обретут продолжение и станут походить на забавный анекдот. Йорик, герой текста-продолжения, вернется к истории мадемуазель Лаборд, хорошенькой горничной, пострадавшей из-за опрометчивого флирта с небезызвестным «сентиментальным путешественником». Утратив доверие хозяйки, девушка оказывается в сложном положении, так как на нее падает подозрение в совершении преступления. Йорик не остается равнодушным к ее несчастьям, возвращает мадемуазель Лаборд расположение хозяйки, помогает обрести счастье в браке.

Если литературный мир «Сентиментального путешествия» при несомненной сосредоточенности на сознании героя все же обладает узнаваемыми пространственно-темпоральными маркерами: по весне Йорик совершает поездку

во Францію, незважаючи на те, що в Європі вже декілька років продовжується Семилітня війна, – то Йорик, познайомившись з англійським читачем завдяки Євгенію, існує в більш вузьких межах перехідних бажань, емоцій, радостей. Його знахідка в Франції співвіднесена з межами Парижа. Місто знайоме Йорику, він легко орієнтується в лабіринті вулиць і не відчуває себе в ньому невольником. Не всі персонажі «Подорожжя» Лоренса Стерна потрапляють на сторінки заміток, належачих Євгенію. Опущено імена коханої Йорика Елізи, добродушного слуги Ла Флера, забутий монах Лоренцо, не названі ні мсьє Дессен, ні письменник Сморлет (Смелфунгус). В той же час Євгеній стає наперсником і єдиним адресатом героя¹⁷.

Світла, радісна атмосфера перебування Йорика в Франції збережена в версії Євгенія. Йорик Євгенія так же, як і Йорик Стерна, отримує задоволення від спілкування з життєрадісними парижанами, він легкий на підйом, цікавий в бесіді, любозлив, схильний до авантюричних дій і приключень. Подорожжя Йорика часто набувають скандальний відтінок, описання сцен кохального флірту, мистецтва догляду за дамами наповнені недомовками, двоїстими натяками, хоча втрачають психологічну виртність, глибину, властиву сентиментально-юмористичним мініатюрам Стерна.

Літературні критики другої половини ХХ ст. обережні в оцінках авторства записок Йорика про Францію, належачих перу Євгенія. Вони вважають, що використавши маску Євгенія автор не стільки імітував сентиментально-юмористичний стиль Стерна, ігноруючи стиль письменника, скільки намагався представити доповнену ним історію Йорика як частину культурного контексту епохи і біографії великого митця.

Бібліографічні посилання

1. Battestin M. Sterne : The Poetics of Sensibility / Martin Battestin // Laurence Sterne's "Tristram Shandy" / [ed. by H. Bloom]. – N.Y.; New Haven; Philadelphia : Chelsea House publishers, 1987. – P. 59–86.
2. Bosch R. Introduction // Bosch R. Labyrinth of Digressions: *Tristram Shandy* as Perceived and Influenced by Sterne's Early Imitators; [transl. by P. Verhoeft] / R. Bosch. – Amsterdam, N. Y.: Rodopi, 2007. – P. 9–19.
3. Cross W. The Life and Times of Laurence Sterne / Wilbur Cross. – N.Y. : The Mason-Henry Press, 1909. – 556 p.
4. Gerard W. "Betwixt One Passion and Another": Continuations of Lawrence Sterne's *A Sentimental Journey* / W. Gerard // On Second Thought. Updating the 18th Century Text / [ed. by D. Taylor Bourdeau, E. Kraft]. – Newark: University of Delaware Press, 2007. – P. 123–138.
5. Hall-Stevenson, John // The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Eighteenth-Century Writers and Writing, 1660–1789 / [ed. by P. Baines, J. Ferraro, P. Rogers]. – Malden: Wiley-Blackwell, 2011. – P. 162–163.
6. Hartley L. Sterne's Eugenius as Indiscreet Author: The Literary Career of John Hall-Stevenson / L. Hartley // PMLA. – 1971. – Vol. 86, № 3. – P. 428–445.
7. Jack I. Introduction to "A Sentimental Journey" / Ian Jack // Sterne L. A Sentimental Journey : [A Novel]. The Journal to Eliza. A Political Romance / Laurence Sterne. – Oxford, N. Y. : Oxford University Press, 1984. – P. ix–xx.

¹⁷ Текст-доповнення «Сентиментального подорожжя» Лоренса Стерна містить цікаву інтерпретацію знаменитої репліки Йорика, якою відкривається роман: "They order ... this matter better in France". Фраза Йорика про те, що « – В Франції ... це влаштується краще...», пояснюється різницею манер мовлення тостів в час застілля у французів і англичан. Любопитно, що відомий дослідник Айен Джек, неслухняно відсилаючись до книги Євгенія, все ж таке трактування слів Йорика вважає переконливим [7, с. 231].

8. *Large D.* "Sterne-Bilder": Sterne in the German-Speaking World / D. Large // The Reception of Laurence Sterne in Europe / [ed. by P. de Voogd, J. Neubauer]. – L.; N.Y.: Thoemmes Continuum, 2004. – P. 68–84.
9. *Newbould M.-C.* Adaptations of Lawrence Sterne's Fiction : Sterneana, 1760– 1840 / M.-C. Newbould. – Farnham: Ashgate, 2013. – 279 p.
10. *Newbould M.* Sex, Death and the Aposiopesis: Two Early Attempts to Fill the Gaps of Lawrence Sterne's *A Sentimental Journey* / Mary Newbould // Postgraduate English Journal. – March 2008. – Issue 17. – Access mode: <http://community.dur.ac.uk/postgraduate.english/ojs/index.php/pgenglish/article/view/73/72>
11. *Oakley W. L.* A Culture of Mimicry: Lawrence Sterne, His Readers, and the Art of Bodysnatching / Warren L. Oakley. – L.: Maney Publishing, 2010. – 200 p.
12. *Paulson R.* The Subversion of Satire / Ronald Paulson // Laurence Sterne's "Tristram Shandy" / [ed. by H. Bloom]. – N.Y.; New Haven; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1987. – P. 31–42.
13. *Probyn Cl.* A Form for Self-Realization : Laurence Sterne / Clive Probyn // English Fiction of the Eighteenth Century. 1700-1789 / Clive Probyn. – L. ; N.Y. : Longman, 1987. – P. 133–148.
14. The Reception of Laurence Sterne in Europe / [ed. by P. de Voogd, J. Neubauer]. – L.; N.Y. : Athlone, 2004. – 332 p.
15. *Ross I. C.* Laurence Sterne : A Life / Ian Campbell Ross. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 498 p.
16. *Sterne L.* A Sentimental Journey through France and Italy : [A Novel] / Laurence Sterne // Sterne L. Selected Prose and Letters : in 2 Volumes. – M. : Progress Publishers, 1981. – Vol. 1. – P. 323–490. – (Original).
17. *Stevenson J. A.* Sterne : Comedian and Experimental Novelist / J. A. Stevenson // The Columbia History of the British Novel / [ed. by J. Richetti]. – N.Y. : Columbia University Press, 1994. – P. 154–179.
18. *Suarez M. F.* Business of Fiction: Novel Publishing, 1695–1774 / M. F. Suarez // The Oxford Handbook of the Eighteenth-Century Novel / [ed. by J. Downie]. – Oxford: Oxford UP, 2016. – P. 22–38.
19. *Yorick's Sentimental Journey Continued to Which is Prefixed Some Account of the Life and Writings of Mr Sterne by Eugenius: Vol. 1, 2.* – L.: Printed for the Georgian Society, 1902. – Access mode: <https://archive.org/details/yorickssentiment00halluoft/page/n7>

Поступила в редколлегию 20.09.2018 г.

УДК 821.111-311.3.09

И. В. Русских

Национальная металлургическая академия Украины

ЛОНДОН СМОЛЛЕТА. УРБАНИСТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНАХ ПИСАТЕЛЯ

У статті розглядається варіативність поетології урбаністики у романах Т. Дж. Смоллета, які тяжіють до канону життєпису. Протагоністи письменника, Родрік Рендом, Перегрін Пікль, Фердінанд Фатом, опиняються у Лондоні й по-різному освоюють його. Для кожного з героїв Лондон виявляється сценою життя, на якій він зіграє численні ролі, «примірить» різноманітні маски, долі, випробує несхожі професії. Незважаючи на те, що образ англійської столиці як величезного лабіринту присутній в усіх творах Смоллета, де мандрівники, які полишили родове гніздо, отримують досвід існування у міському середовищі, на власні очі побачать парадний, неприкрашений, денний і нічний Лондон, характер відтворення міста різнитися

від тексту до тексту. Для Родріка знаходження у головному місті Британії стає однією з умов виживання, для Перегріна – зануренням у стихію дозвілля й гри, для Фердінанда – приводом для лицедійства й руйнівних вчинків. Якщо Лондон Фатома є химерним та невизначеним, то Лондон Родріка і Перегріна – більш конкретний, представлений впізнаними реаліями простору.

Ключові слова: образ Лондона, простір міста, множинність форм урбаністичного простору, герой і середовище, культурне і рольове амплуа персонажа, звичаї і гендер.

В статье рассматривается вариативность поэтологии урбанистики в романах Т. Дж. Смоллета, которые тяготеют к канону жизнеописания. Протагонисты писателя, Родрик Рэндом, Перегрин Пикль, Фердинанд Фатом, оказываются в Лондоне и по-разному осваивают его. Для каждого из героев Лондон становится сценой жизни, на которой он сыграет много ролей, «примерит» разноликие маски и судьбы, перепробует профессии. Несмотря на то, что образ английской столицы как огромного лабиринта присутствует во всех романах Смоллета, где покинувшие родовое гнездо странники глубже познакомятся с особенностями существования в городской среде, увидят воочию парадный, неприукрашенный, дневной и ночной Лондон, характер воссоздания города разнится от текста к тексту. Для Родрика нахождение в главном городе Британии становится одним из условий выживания, для Перегринна – погружением в стихию игры, для Фердинанда – поводом для лицедейства и притворства. Если Лондон Фатома условен и химеричен, то Лондон Родрика и Перегринна, – более конкретен, представлен узнаваемыми реалиями пространства.

Ключевые слова: образ Лондона, пространство города, множественность форм урбанистического пространства, герой и среда, культурное и ролевое амплуа персонажа, нравы и гендер.

The article deals with the variability of the urban poetology in T. Smollett's novels. The author's protagonists Roderick Random, Peregrine Pickle, Ferdinand Fathom arrive in London and explore it differently. London becomes the life scene for each hero, where they play many roles, 'try on' various masks and disguises, acquire skills and professions. The image of the English capital as a huge labyrinth is present in all Smollett's novels, where the pilgrims who have left the family home, become more acquainted with the peculiarities of existence in the urban environment, perceive the ceremonial, embellished, day and night London. Describing the route his characters follow Smollett creates multifaceted, complicated, hierarchical image of London diversifying the city's presentation from text to text. For Roderick the life in the main city of Britain becomes the struggle for existence and one of the conditions for survival. For Peregrine it is the immersion in the atmosphere of game, for Ferdinand it is an occasion for acting, hypocrisy and pretence. If Fathom's London is conventional and chimerical, Roderick and Peregrine's London is more specific, represented by recognizable realia of space.

Key words: the image of London, the multiplicity of forms of urban space, the hero and the environment, character's cultural and role-playing parts, manners and gender.

Несхожие жизненные обстоятельства приводят всех протагонистов романов Смоллета в Лондон. И Родрик Рэндом, Перегрин Пикль, Фердинанд Фатом, Ланселот Гривз, и семейство Брамблов-Мелфорд окунаются в атмосферу великого Лондона. Многие из них не являются его коренными обитателями. Они – провинциалы, часто потомки высокородных семей, попадают в столицу из разных уголков Британии. Житейский опыт, обретенный в Лондоне, ставшим после подписания унии с Шотландией в 1707 г. центральным городом королевства, труден, незабываем, оказывает решающее воздействие на их судьбы.

У смоллетовских персонажей из романов, выстроенных, следуя модели жизнеописания, встреча с «городом туманов» приходится на пору юности, либо ранние годы молодости. Они уже получили первые уроки жизни, осознали горечь сиротства, ощутили тепло любви, поддержки, иногда кратковременной, а порою постоянной, которую приняли, не всегда оценили и в гордыне отбросили. Дет-

ство, отрочество Родрика Рэндома, Перегрин Пикля, Фердинанда Фатома разнятся. Высокородный, но обделенный наследством шотландец Родрик Рэндом, будучи сыном младшего сына, пошедшего против воли отца, в шестилетнем возрасте лишается опеки жестокого деда, и, отучившись в университете благодаря помощи дяди, лейтенанта военного корабля Томаса Баулинга, овладев навыками аптекаря и врача, стремится найти возможности, чтобы обрести устойчивость в житейском потоке событий, который его увлекает [2; 12]. Перегрин Пикль, появившись на свет в состоятельной английской семье, необъяснимо отторгнутый матерью, в одиннадцать лет обретает приемных родителей, растет изнеженным и избалованным в доме дяди коммодора Траньона. Склонный к проделкам школяр пансиона, а затем винчестерской школы, за плечами которого любовные истории, в семнадцать лет становится студентом Оксфорда, спустя два года завершает образование, отправившись на долгие месяцы в Гранд-тур по Франции, Нидерландам, Бельгии [3; 13]. Фердинанд Фатом, сын маркитантки, найденный, подобранный на полях войны, обреченный на судьбу драматическую, в девять лет получает кров в семье добросердечного венгерского дворянина, графа Мелвила. Равнодушный к красоте и добродетели, вскормленный на заменившем ему грудное молоко вине, он отслужит пажом своему покровителю, вместе в его сыном Ренальдо два года проведет в Вене, в шестнадцать лет попытается обольстить мадмуазель де Мелвил, но так и не станет для знатной семьи ровней. Одиноким и отверженным, Фатом не видит смысла в высоких ценностях, отвечая злом и неблагодарностью на милость и участие [14].

Для каждого из героев Лондон становится сценой жизни, на которой он сыграет много ролей, примерит разноликие маски и судьбы, перепробует профессии. Несмотря на то, что образ английской столицы как огромного лабиринта присутствует во всех романах Смоллета, где покинувшие родовое гнездо странники глубже познакомятся с особенностями существования в городской среде, увидят воочию парадный, неприукрашенный, дневной и ночной Лондон, характер воссоздания города разнится от текста к тексту. Для Родрика нахождение в главном городе Британии становится одним из условий выживания, для Перегринна – погружением в стихию игры, для Фердинанда – поводом для лицедейства и притворства.

Стремительно перемещаясь по просторам Англии и Европы (Родрик Рэндом направляется в Кентербери, Портсмут, Дувр, Остенд, Брюгге, Гент; Перегрин Пикль разбегается по Оксфорду, Виндзору, Уинчестеру, Кале, Булони, Абвилю, Амьену, Шантийи, Антверпену, Роттердаму, Гааге, Лейдену, Амстердаму; Фердинанд Фатом странствует по Вене, Пресбургу, Белграду, Праге), ближним и дальним странам (Венгрии, Франции, Англии, Бельгии, Нидерландам), континентам (Родрик на корабле отправится к берегам Гвинеи, найдет отца в Буэнос-Айресе, отплывет на Ямайку), невероятно динамичные, переменчивые Рэндом, Пикль и Фатом, напомним, попадают в столицу в разном возрасте: неискушенный простак, Родрик едва достигнет восемнадцатилетия, в то время как более зрелым Перегрину и Фердинанду исполнится соответственно по 24 и 25 лет. Если состоятельный Пикль сразу вхож в светские салоны, районы Лондона, населенные аристократами, то лишенный средств, поддержки Рэндом, для которого источником жизни становится отнюдь не избыток жизненной энергии, а борьба за существование, тяжело перенесет знакомство со столицей, куда из Ньюкасла он отправится 1 ноября 1739 г. с мечтой «поступить на военный корабль помощником морского врача» [2, с. 46-47, 86]. Первый приезд Родрика в Лондон, незнакомое, иначе организованное социальное пространство становится причиной эмоционального потрясения. Напуганный суетой, толпой горожан, он запутывается в паутине незнакомых улиц, закоулков, становится жертвой мошенников, лишается денег, попадая в «тревожащую, приводящую в замешательство», «наполненную карти-

нами и звуками хаоса» среду, где ощущает себя чужаком ('I happened to be in a strange place'), беспомощным зрителем сцен и картин, которые ему трудно понять [4, р. 7-8; 12, р. 65]. Пребывание в Лондоне усиливает у Родрика чувство одиночества, отчужденности, бесприютности, порождает сложности общения с незнакомцами. Он не только испытывает враждебность со стороны лондонцев, подвергается оскорблениям и унижениям из-за внешности (длинным ярко-рыжим волосам, наряду), но и становится объектом насмешек из-за шотландского акцента, от которого стремится избавиться, обучаясь уже сложившимся нормам английского языка [2, с. 86-88, 92, 99].

Отверженный, беспомощный, следуя заведомо неверным указаниям, вместе с верным другом Стрэпом он блуждает по улицам, названий которых не знает, ютится в мрачных съемных помещениях, подвалах, холодных коридорах. Лондон пугает Рэндом замкнутым, тесным пространством, где ему отведены лишь «маленький дрянной трактир», чердак, узкие каморки, наполненные зловонием погребки и подвалы, «как подземная тюрьма» темные, маленькие комнатки [2, с. 50, 152, 89, 12, 105, 108, 129, 152, 186].

Безымянные окраины, редкие посещения центра города (Сити, Челси, Сен-Джемская рыночная площадь), импозантные архитектурные здания, где располагаются военно-морское ведомство, Палата хирургов, заставляют воспринимать Лондон как социально размеченное пространство, указывают границы территории, в которых герой вынужденно существует. Еще не умея противостоять невзгодам, Родрик обитает в неприглядном, теневом Лондоне (снимает жилье недалеко от церквей Сен-Джайлс, Сен-Мартин-Лейн, посещает лавчонки, пивные, подвалы, погребки, арестный дом), который его не только разочарует, ошеломит несправедливостью, порочностью нравов, людей, но и станет для него неприступным и чужим. Исполненная тягот жизнь в городе, где герой не сможет осуществить свою мечту, обрести профессию, которую выбрал, а, напротив, запятнает свое имя, заболеет из-за легкомыслия завершится тем, что Лондон «вытеснит» его за свои пределы (на Тауэр Хилле банда вербовщиков захватит и доставит его на борт военного корабля «Гром») [2, с. 150, 180].

Протагонисты Смоллета оказываются в Лондоне не единожды. Родрик несколько раз приезжает в Лондон (главы XIII–XXIV, XLV–LXXX, LX–LXIV, LXVII), его первое знакомство с городом растянется на восемь месяцев, последующие визиты будут более кратковременными, но менее болезненными [8]. В отличие от простодушного провинциала Родрика Рэндом, Перегрин Пикль и Фердинанд Фатом придут в Лондон во всеоружии проницательности, сметливости, испорченности. Самонадеянным и холодным в «великую столицу» (LXVI) возвратится побывавший в полуторогодовом путешествии по Европе Пикль, где, «не только милостиво принятый, но и осыпанный любезностями и предложениями услуг», два года будет вести разгульный образ жизни [3, с. 311]. Инкогнито придет в Лондон Фатом (XXXI), всесторонне подготовившийся к «более важной роли на британской сцене», после пребывания во Франции ('centre of pleasure and politeness'), усовершенствовав «знания о людях и предметах» [14, р. 124].

Родрик Рэндом, Перегрин Пикль, Фердинанд Фатом пространство Лондона осваивают различно. Юного Родрика Лондон, как уже упоминалось, встретит не приветливо. Простодушный шотландец-провинциал скитается по неприглядным улочкам, чаще ночным и незнакомым (то посещая места ночных увеселений, то около полуночи возвращаясь из Челси¹ от больного), снимает убогое жили-

¹ Смоллет проживет в Лондоне более семнадцати лет: два года в доме покойного хирурга Джона Дугласа на Даунинг-стрит, 1746-1750 гг. часто меняет съемные квартиры, после рождения дочери переезжает с Чэпел-стрит в Мейфере на Бофорт-стрит, а затем надолго поселяется в Челси на Лоренс стрит в доме, в прошлом жилище герцогини Монмут [5].

ще, внутреннее убранство которого ограничено «тюфяком..., стулом без спинки, глиняным ночным горшком без ручки, бутылкой вместо подсвечника и треугольным осколком зеркала» [2, с. 119, 138, 129]. У него нет постоянного обиталища: покинув дом аптекаря Лявмана, Родрик идет к школьному учителю, перебирается на чердак близ Сен-Джайлса, вскоре вновь подыскивает «другое помещение». Родрик Рэндом только узнает город, сводит знакомство со случайными людьми: лакеями, слугами, безродными проститутками, бездомными грабителями [2, с. 150, 152, 170]. Отвергнутый и обманутый, он стремится жить «как можно более уединенно» [2, с. 170].

Лишь закалив дух в морской компании, приняв участие в Картагенской экспедиции, Деттингенском походе, побывав в Европе, узнав Париж, возмужав и изменившись внешне, Родрик Рэндом уже более смело и храбро бросается в пучину столичной жизни, играет роль сметливого, умного молодого джентльмена, который разбирается в людях и не похож на наивного юношу, ранее потерпевшего неудачу в покорении Лондона.

На этот раз ритм пребывания в Лондоне меняется. Родрик принят в более высоких социальных слоях, вращается в кругу художников (мистер Слейбут), актеров, модных целителей (мистер Уэгтейл), вхож в дома состоятельных людей, посещает их не только ради досуга, но и стремится завести полезные связи («моей заботой было завести добрые знакомства»), выбирает себе состоятельных наперсников (Бентера, «приятного джентльмена хорошей фамилии»), ищет покровительства (лорда Стрэдла, графа Стратуела), предпринимает все усилия, чтобы проторить путь в лондонский свет как «видному джентльмену» [2, с. 100, 105-106, 319-320, 324, 335, 348, 379]. Теперь местом его обитания становится «прекрасная квартира» на Чаринг-Кросс. Хорошо ориентируясь в Лондоне, Рэндом побывает везде: в знаменитых кофейнях (кофейня Бедфорда, «Молль Кинг»), тавернах, трактирах («Национальный флаг» в Уэппинге), на ассамблеи (ассамблея в Хэмстеде), сольется с праздной толпой на Чаринг-Кросс, Мейл («пошли по Мейл, по которой два-три раза прошли»), Тоттенхем-корд-род, Уайтхолл, Бонд-стрит, Темпл, Монмаунт-стрит [2, с. 344, 320]. Пользуясь деньгами Стрэпа, Родрик интересно проводит время на балах, аукционах картин, посещает «театральные представления, оперу, маскарады, вечера с танцами..., театр марионеток», встречается с друзьями, становится участником шумных кутежей и дуэлей [2, с. 356, 365, 320, 359, 335, 348, 397, 360-363].

Решая изменить жизнь к лучшему, он отправится в Бат в поисках богатой невесты (стремится завоевать сердце «высокомерной» не ведающей «никаких страстей, кроме тщеславия» Мелинды Гузтрэп, поразить «защищенную чванством» Бидди Грайпуел, колкую на язык мисс Снэппер), однако средства Стрэпа не покроют запросы Родрика-повесы, который станет жертвой тщеславия и расточительства, по возвращении в Лондон проиграв оставшиеся деньги. Незадачливый, обманутый обманщик, Родрик Рэндом не оплатит счета портному и окажется узником долговой тюрьмы Маршалси. Из светского Лондона он попадет в Лондон тюремного дна, несколько месяцев будет ютиться в «маленькой жалкой комнатухе», «мрачном жилище» пока на выручку не придет прибывший «от берегов Гвинеи» дядя [2, с. 485]. Совершив плавание на корабле мистера Баулинга, обретя отца, устойчивость в жизни, спустя полтора года, отплыв в Англию первого июня, Родрик вновь вернется в Лондон, чтобы воссоединиться с Нарциссой [2, с. 510, 512].

Лондон Перегрин Пикля иной, нежели Лондон Родрика Рэндома, что во многом связано со статусом героя. Перегрин – состоятельный молодой человек, познавший суету городской жизни. Он много бывает в городах: учится в пансионе неподалеку от Лондона, частенько из Оксфорда наезжает в английскую столицу («где иной раз проводил инкогнито большую часть учебного времени») [3,

с. 66, 111]. И хоть Пикль не раз навещает Лондон, обоснуется он там уже после Гранд-тура, посетив прежде европейские города: пятнадцать месяцев проведет во Франции, задержится в Париже, где будет «вхож во многие из лучших домов», поступит в академию «с целью закончить образование», посетит все «прославленные места», побывает «в Сен-Клу, Марли, Версале, Трианоне, Сен-Жермене и Фонтенбло, наслаждаясь оперой, маскарадами...», завяжет знакомства с художниками, светскими людьми («генералом и принцем крови»), отличится на дуэли и даже окажется в Бастилии [3, с. 192, 190, 198, 221]. Вернувшись в Англию через Фландрию и Голландию, «усовершенствовав познания и вкус», он ступит на английскую землю, «опьянённый сознанием собственных достоинств, окрыленный фантастическими надеждами»; слишком самоуверенный и надменный, будет гордиться своим состоянием; не избежит искушения потешить свое тщеславие и щегольски появиться в Лондоне, обзаведясь не только «роскошным гардеробом», как Родрик Рэндом, но и слугами в богатых ливреях, новой каретой с лошадьми [3, с. 193, 309, 344; 2, с. 318].

Обладающему избытком свободного времени и деньгами Перегрину более по душе Лондон, обещающий обилие развлечений, общения, светского времяпрепровождения (двор, кофейни, аристократические дома и поместья, театры, балы-маскарады, парки, ипподромы), Лондон увеселений, где живет элита Британии. Он в большей степени городской житель, нежели Родрик, который психологически знаком с Лондоном и не испытывает трудностей в освоении урбанистического пространства. Как и в «Родрике Рэндоме» Смоллет фиксирует улицы (Хаймаркет, Стрэнд, Пел-Мел), районы (Мэрилебон), предметно называет модные аристократические места: кофейни (кофейня Уайта, «известная кофейня близ Темпла»), сады, театры (Друри-Лейн, Ковент-Гарден), площади (Сент-Джеймс Сквер). И хотя, как и Родрик, Перегрин постоянно перемещается по городу, он меньше испытывает в Лондоне напряженность временного ритма, поскольку имеет больше свободного времени. Герой общается в среде политиков, театралов, литераторов, ведет «разгульный образ жизни в компании городских щеголей» [3, с. 515]. Будучи артистической натурой, он проводит жизнь в забавах, играя роль магипрорицателя, участвуя в карточных играх, посещая «все прославленные конские состязания»; от скуки берет на воспитание девицу, которую выдает за даму из высшего общества [3, с. 519]. В стремлении реализовать себя в столице он также, как и Родрик, выбирает патрона (некоего пэра), бездумно тратит деньги, меняет временные жилища: снимает не только квартиру на Пел-Мел, в Сити, но и дом, меблировав его «роскошно и со вкусом» [3, с. 344, 350, 519]. Такое существование героя в Лондоне продлится недолго, истощенные финансы не позволят ему участвовать в «дорогостоящих развлечениях» [3, с. 532]. Перегрин Пикль, пытающийся стать политиком, провалит кампанию, лишится поддержки покровителя, утратит имущество в 10 тысяч фунтов [3, с. 542, 544]. Разочаровавшись в свете, не лишенный таланта сочинителя, Пикль попытается реализовать себя как писатель, журналист, выступит с памфлетом против министра, сэра Стэди Стируэла, поплатится за свою дерзость свободой и будет препровожден во Флит [3, с. 546, 574-576].

Любопытно, что Фердинанд Фатом, склонный к перемене мест, также оседает в Лондоне (главы XXXII-LVI). И, хотя он часто выбирается за его границы – совершает поездки в дом джентльмена, проживающего в ста милях от Лондона (глава XXXIV), в Бристоль (глава XXXV), Тонбридж (главы L-LII) – он возвращается в Лондон [14]. Лондон его манит, дает огромные возможности для плутовства, мистификации, обмана, здесь его ожидает невероятный взлет, а затем падение.

Если Лондон, где обитают Родрик и Перегрин, предметен и конкретен, то Лондон Фердинанда Фатома, куда он попадает уже сложившимся молодым человеком, получившим воспитание за пределами Англии, размыт и не определен.

Это движущаяся сцена, «огромный маскарад, где хитрец может надевать тысячи масок, не боясь быть разоблаченным» ('this vast metropolis is a vast masquerade, in which a man of stratagem may wear a thousand different disguises, without danger of detection') [14, p. 200]. Как Родрик и Перегрин, Фатом в Лондоне также не останется без покровителя, на этот раз патрона по мошенничеству (Ratchcali), который не только познакомит его с особенностями национального характера ('This be in gat rue sketch of the British character...'), но и очертит возможности реализации себя в пространстве города ('There is a variety of shapes in which we knight so find us try make our appearance in London') [14].

Не случайно Фатом разыгрывает несколько ролей: притворяется знатоком и собирателем артефактов, сведущим в алмазной торговле, учителем музыки, торгует негодными музыкальными инструментами, выдавая их за единичные экземпляры, подвизается в роли покровителя художников, пробует себя в амплуа врача, разъезжая по лондонским улицам в фаэтоне с кучером [14, p. 204-205]. В зависимости от тех интриг, которые он изобретает, чтобы разбогатеть и пожить, Лондон дробится на сцены притворства, лицедейства, маскарада, где лондонские улицы, которые слегка обозначены (Hyde Park Corner, Westminster Hall, Charing Cross), оказываются всего лишь декорациями. Будучи тщеславен, он снимет «великолепные апартаменты» ('magnificent lodgings ... in the court end of the town') на Монмаут-стрит в фешенебельном районе Вестминстера возле дворца Св. Джеймса рядом с Грин и Сент-Джеймским парками) [14, p. 201, 470]. И хотя он гуляет по улицам, бывает в парках, Фатом больше времени проводит в закрытом пространстве: тавернах, кофейнях, экипажах, домах состоятельных лондонцев ('the house of madam la Mer', 'miss Biddy'), игорных заведений. Он единственный из смоллеттовских героев, кто тщательно изучит карту Лондона, создавая иллюзию успешной медицинской практики, будет колесить по городу, высаживаться на оживленных улицах и мостовых, наносить пациентам мнимые визиты пока сам не окажется обманут и не попадет в тюрьму Кингз Бенч [14].

Если провинциальные поместья, другие города Англии дают возможность героям встать на ноги, получить первые житейские навыки и опыт, то город их испытывает, не щадит, предлагая попробовать себя, исполнить ту роль, которая придется по вкусу на «ярмарке житейской суеты».

Веселящийся Лондон для удачливых и состоятельных горожан в определенный момент отвернется от протагонистов Смоллета, предложит им в качестве пребывания неуютное пространство темниц (Маршалси, Флит, Кингз Бенч). Оказавшихся поистине в «гостиной дьявола» ('the devil's drawing-room'), Лондон не только приведет Родрика Рэндома, Перегрин Пикля, Фердинанда Фатома к отчаянию, но и напугает их неотвратимостью крушения [2, с. 125]. Однако тягостные минуты в жизни героев все же не будут роковыми. Зло отступит, уступив свою власть чувствам любви, дружбы, участия. Судьба еще раз им улыбнется, и проводниками ее доброй воли станут персонажи, которые хранят в себе высокие ценности привязанности, сострадания и веры в способность человеческой души к очищению. Благодаря обретенной любви Родрика к Нарциссе, Перегрин к Эмилии к героям возвращаются утраченная естественность и природность, они выбираются из лабиринта ошибок, отворачиваются от высшего света, покидают Лондон, вместе с близкими и друзьями поселяются в родовом поместье ('in a certain county of England, bounded on one side by the sea, and at the distance of one hundred miles from the metropolis'; 'in the northern part of this united kingdom'), которое получают по наследству (Перегрин), приобретают за деньги отца (Родрик) [3, с. 658, 17, 20; 2, с. 9, 527]. Для Родрика и Перегрин, нашедших «подлинное счастье» – семью и достойное место в социуме, столица, где они напоследок появляются в «великолепных нарядах» в местах общественных увеселений, прощаются «со своими лондонскими друзьями», либо отторгают зна-

комства, потеряет прежнюю значимость [3, с. 658; 2, с. 526, 529]. В отличие от Рэндом и Пикля Фатом, обессиливший в вечном служении злу, выбирает путь добра скорее по случаю. Чужая милость, от которой он всегда отказывался, спасет его. Опустошенный разрушительностью, видящий мир без иллюзий, Фердинанд Фатом затем в «Хамфри Клинкере» станет аптекарем Гривом, способным лекарствами облегчить страдания, но не излечить.

Описывая путь своих героев по английской столице, где развернутся определяющие события в их судьбе, Смоллет создаст многоликий, сложный, иерархичный образ Лондона, опыт пребывания в котором разнится. Если Родрик приезжает в Лондон с благими намерениями, однако получает негативные уроки ('...we have not been in London eight and forty hours, and...we have met with eight and forty thousand misfortunes'), не может состояться в городском пространстве, вынужден выживать, существовать в нескольких социальных пластах, познавая жизнь окраинных закоулков и аристократического центра, то для Перегрин подвижная, плотная городская среда сразу становится привлекательной [12, р. 68]. Каждый из персонажей по-своему строит отношения с Лондоном, они многое узнают, видят разные человеческие типы, перенимают нравы и привычки горожан, культивируют образ светских денди. В Лондоне Родрику доступно лишь пространство работы, нелегкого быта, Перегрину предоставлено пространство досуга, в структуре которого выделяются локусы развлечений, общения, времязаполнения и даже социального участия (помогает «бедной женщине с двумя младенцами», «кошелек открыт нуждающимся в тюрьме», облагодетельствовал немало больниц) [3, с. 520]. Поэтому вспыльчивый Рэндом, пытающийся стать таким, как все, видит Лондон как город, где находят место люди разных сословий, где трудно противостоять искушению легкой наживы, сложно укорениться, реализовать себя. Для наблюдательного Перегрин, вернувшегося из Гранд-тура, важным оказываются не только Лондон, но и другие европейские города в контексте познания людей разного круга, занятий, профессий: аристократов, мещан, художников, врачей, литераторов, политиков. Совершая «экскурсии» по странам и городам, он повстречает множество человеческих типов: щеголей, военных, моряков, купцов, дам кокеток, обманщиц, авантюристок, шулеров, мальтийских рыцарей. Обладая большими амбициями, Перегрин хочет жить как представители высшего общества, он имеет дорогие вещи, совершает приличные траты, участвуя в светских развлечениях, скачках, узнает тайны двора, часто играя роль зрителя.

Если в «Родрике Рэндоме» подробно выписаны разноликие пространственные реалии Лондона, в «Перегрине Пикле» важен Лондон как город, разделенный границами на сферы обитания людей, принадлежащих несхожим социальным слоям, то в «Фердинанде Фатоме» доминантой восприятия Лондона оказывается индивидуальная судьба протагониста, странного, загадочного, зловещего. Несмотря на то, что Фердинанд подготовится к поездке в Лондон, он так и останется в нем чужаком, не имеющим пристанища, в то время как Родрик и Перегрин, коренные жители страны, хотя и не лондонцы, многое узнают об особенностях английской столицы. Лондон Фатома настолько условен и химеричен, насколько неподлинен и изменчив сам герой. Лондонские улицы, дома, площади служат всего лишь декорациями для Фердинанда, перебирающего личинами-масками, с тем, чтобы продолжить поединок с Фатумом.

Библиографические ссылки

1. Иванова А. А. Концепт «Лондон» в романе Чарльза Диккенса «Оливер Твист» / А. А. Иванова [Электронный ресурс]. – Accessmode: <https://nauchforum.ru/studconf/gum/xv/4179>
2. Смоллет Т. Приключения Родрика Рэндом / Т. Смоллет; перевод А. В. Кривцовой. – М.: Худож. лит., 1949. – 552 с.

3. *Смоллет Т. Дж.* Приключения Перегрин Пикля / Т. Дж. Смоллет ; пер. с англ. А. Кривцовой, Е. Ланна. – М. : Худ. лит., 1955. – 719 с.
4. *Beasley J. C.* Tobias Smollett: Novelist / J. C. Beasley. – Athens, Lnd. : The University of Georgia Press, 1998. – 259 p.
5. *Bouce P.-G.* The Novels of Tobias Smollett / P.-G. Bouce; translated by A. White. – Lnd., N. Y. : Longman, 1976. – 406 p.
6. *Coverley M.* London Writing: The Essential Guide / M. Coverley. – London: Pocket Essentials, 2005. – 160 p.
7. *Duke M.* Tobias Smollett, MD: his medical life and experiences / M. Duke [Електронний ресурс]. – Access mode: <http://hekint.org/2017/03/04/tobias-smollett-md-his-medical-life-and-experiences/>
8. *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.
9. *Knapp L. M.* Tobias Smollett. Doctor of Men and Manners / L. M. Knapp. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1949. – 362 p.
10. *Löffler C.* Walking in the City: Urban Experience and Literary Psychogeography in Eighteenth-Century London / C. Löffler. – GmbH : J. B. Metzler, 2017 – 365 p.
11. *Skinner J.* Constructions of Smollett: a study of genre and gender / J. Skinner. – Newark, Lnd. : University of Delaware Press, 1996. – 267 p.
12. *Smollett T. G.* The Adventures of Roderick Random / T. G. Smollett // The Works of Tobias Smollett / [edited by D. Herbert]. – Lnd. & Edinburg, 1878. – P. 41-196.
13. *Smollett T. G.* The Adventures of Peregrine Pickle / T. G. Smollett // The Works of Tobias Smollett / [edited by D. Herbert]. – Lnd. & Edinburg, 1878. – P. 197-466.
14. *Smollett T.* The Adventures of Ferdinand count Fathom. / T. G. Smollett / [edited with an introduction and notes by P.-G. Bouce. – Lnd. : Penguin books, 1990. – 512 p.
15. *Zaretsky R.* Boswell's Enlightenment / R. Zaretsky. – Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2015. – 277 p.

Поступила в редколлегию 22.10.2018 г.

УДК 821.112.2 (436) – 2.01

Т. Е. Пичугина

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

«ВСЕ ЭТО ЛИШЬ ВЕНСКИЙ МАСКАРАД». «КАВАЛЕР РОЗЫ» РИХАРДА ШТРАУСА / ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Розглядається специфіка презентації статі в опері Ріхарда Штрауса / Гуго фон Гофмансталья «Кавалер троянди». Створюючи в опері атмосферу Відня XVIII століття, автори «Кавалера троянди» використовують численні літературні, музичні та живописні тексти цієї галантної доби. У рокайльних декораціях Відня XVIII століття презентована центральна на зламі століть тема андрогінії, що трактується як форма скасування статі та часу. Музика, сценографія та образна система опери спрямовані на зняття еротичного конфлікту та демонструють умовність гендерних ролей. В опері тематизується актуальна у віденській культурі *fin de siècle* криза маскулінності, створюється атмосфера меланхолійної чуттєвості та чарівної відчуженості. У «Кавалері троянди» все є не тим, чим здається на перший погляд, – від предметів інтер'єру та статі персонажів до жанру цього твору, що балансує між комедією та трагедією, оперою та оперетою та визначається С. Зонтаг як кемп.

Ключові слова: кемп, опера, оперета, рококо, *fin de siècle*, стать, гендер, андрогінія, травесті.

Рассматривается специфика презентации пола в опере Рихарда Штрауса / Гуго фон Гофмансталья «Кавалер розы». Создавая атмосферу Вены XVIII века, авторы

«Кавалера розы» опираються на обширний інтертекст, включаючий музикальні, літературні та живописні тексти галантної епохи. В рокайльних декораціях Вєни XVIII столєття представлена актуальна на рубежє веков тема томлення по андрогинії як формє упряднення пола і времени. Музика, сцєнографія і демонструють умовність гендерних ролей. В оперє тематизується актуальний в вєнській культурє *fin de siècle* кризис мужєственности, створюється атмосфера меланхолічєської чувствєнности і прєлєстної отрєщенности. В «Кавалєрє розы» все являється не тем, чєм кажєтся на первйй вгляд, – от предметов інтер'єра і пола персонажєй до жанра этого произведєния, балансирующєго мєжду комєдией і трагєдией, оперой і опереттой і опредєляємєго С. Зонтаг как кэмп.

Ключевые слова: кэмп, опера, оперетта, рококо, *fin de siècle*, пол, гендер, андрогиния, травєсти.

The author of the paper observes the presentation of sex in the opera *The Rose-Bearer* by Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal. Both the music and the text evoke Maria Theresa's Vienna as an "alliance of past generation with later ones and vice versa" (Michael Hamburger). Strauss made musical alliances with Mozart, Johann Strauss Jr., Wagner and Italian opera, while Hofmannsthal forged textual connections with *Louvet de Couvray*, Molière, Beaumarchais, da Ponte and – for the *levée* scene – even the visual world of Hogarth. This "harmony of contrasts" (Hofmannsthal) became a central common ground for poet and composer and is realized in the androgyny as the central theme of opera. Music, settings and the imagery system are aimed at easing the erotic conflict and demonstrate the artificial nature of the gender characters. Hence the authors thematize in *The Rose-Bearer* the crisis of masculinity that is typical of the Viennese culture of *fin de siècle* and create the atmosphere of melancholic sensitivity and exquisite detachment.

Key words: camp, opera, musical comedy, rococo, *fin de siècle*, sex, gender, androgyny, travesty.

Прем'єра оперє Р. Штрауса на либретто Г. фон Гофманстальє «Кавалєр розы» (*Der Rosenkavalier*) стостоялась 26 январє 1911 годє в Дрезденской королевской оперє. Сцєничєская постановка пикантной комєдии осущєствлялась вєдущими деятєлями музыки і театрє довоенного времени – Штраусом, Шухом, Рейнгардтом і известным театральным художником Роллером, «эскизы которєго к дрезденской прем'єрє «Кавалєра розы» впоследствии неоднократно использовались при новых постановках» [4, с. 353-354]. После шумного успєха в Дрезденє последовали прем'єры в разных городах Европє: Нюрнберг, Мюнхєн, Базель, Гамбург, Милан, Прага, Вєна, Будапєшт, Амстердам і, наконец, Берлин, гдє долго тянули с прем'єрой, поскольку либретто показалось Гюльзену, директору Берлинской оперє, недостаточно немецким [4, с. 348].

«Многочисленные газєтные отзывы колебались от восторженнєх похвал – в одной газєтє оперє даже называли величайшей комєдией после «Фигаро» – до беспардонной хулы» [6, с. 263]. Так, лєйпцигский критик Ф. А. Гейсслер писал, что опера представляет собой «такую глубину падєния, что приходится оставить все надежды увидєть Штрауса крупным музыкальным драматургом» [6, с. 263]. А один видный музикант после дрезденской прем'єры заявил: «Штрауса большє нельзя воспринимать всєрьєз» [27, с. 221]. После «Саломєи» і «Электры» – произведєний, которєе соотносились с музыкальным авангардом [20, с. 83], – Рихард Штраус вдруг написал романтическую оперє, хуже того – он написал вальс. Именно вєнский вальс вызвал наибольшєе негодование музыкальных критиков і любителей оперє. Композитора немєдленно обвинили в анахронизмє, вєдь вальсє в XVIII вєкє ещє не было. Некоторые критики даже высказывались в том духє, что Штраусу следовало использовать танцы эпокы Марии-Тєрезии (менуэт, гавот, сарабанду і т. п.) [4, с. 351]. При этом, как иронично замєчает А. Ритмюллер, никого не удивило (і по-прежнєму не удивляет), что «античная «Электра» исполняется огромным современным оркєстром і примадоннами, которєими, как то допєдлинно известно, не располагали ни Микєны, ни Аргос» [26, с. 291].

Видимо, такое отторжение вальса имело и другие основания, а именно: он вызывал устойчивые ассоциации с опереттой, которые усиливались еще и потому, что к концу XIX века «брючная роль» – а это заглавная партия в «Кавалере розы» – оставалась актуальной лишь в этом легком жанре [28, с. 105]. Даже современные музыковеды, которые ставят «Кавалера розы» в один ряд с «Женитьбой Фигаро» Моцарта и «Мейстерзингерами» Вагнера, по-прежнему с некоторым недоверием относятся именно к вальсу. «...все это, пожалуй, больше чем следует похоже на оперетту» [4, с. 353], – замечает Э. Краузе. «Хотя эти вальсы стали знаменитыми, я не считаю, что они – лучшая музыка в опере, хотя, без сомнения, они добавили ей популярности» [6, с. 259], – пишет Дж. Марек. Кажется, только современник композитора Р. Шпехт сумел наиболее полно охарактеризовать функцию вальса в «Кавалере розы»: по мнению критика, он не только воссоздает венский колорит, с чем сегодня согласны все музыковеды, но и является средством портретирования персонажей и психологической связи музыкальных тем [27, с. 224-225]. Одним из первых Р. Шпехт заметил, что самая трогательная и возвышенная музыка оперы – финальный терцет «Und spür nur dich und weiß nur eins: dich hab ich lieb», который, согласно последней воле Рихарда Штрауса, исполнялся на его похоронах [24, с. 152], – вырастает из вальса Мариандль «Nein, nein, ich trink' kein Wein» [27, с. 262]. Так в финале оперы соединяются комедия и трагедия: «Музыка говорит о глубокой связи между комическим и серьезным, между трагедией утраты возлюбленного и комедией соблазнения старым мужчиной молодой девушки, которая на самом деле является переодетым юношей» [20, с. 93].

Р. Штраус хорошо осознавал, на какой риск он идет, обращаясь к жанру музыкальной комедии. Когда Г. фон Гофмансталь в общих чертах изложил ему сюжет оперы, композитор ответил: «Мы это сделаем. Мы это поставим, и я в точности знаю, что на это скажут. Скажут, что все ожидания снова постыдно обмануты, что это совсем не та комическая опера, которую десятилетиями с таким нетерпением ждал немецкий народ. И под эти комментарии наша опера провалится» [18, с. 549]. Г. фон Гофмансталь, пожалуй, шел на еще больший риск: после трагедий на античный сюжет («Алкеста», «Электра», «Эдип и Сфинкс») он обращается к комедии, которую называет «обретением социального» (das erreichte Soziale) [17, с. 226]. В глазах адептов «искусства для искусства» этот шаг воспринимался как падение с высот истинного поэта до уровня опереточного либреттиста. Кроме того, публикация «Кавалера розы» с посвящением графу Кесслеру спровоцировала слухи о плагиате, опровергнуть которые до сих пор не всегда удается. Еще перед выходом комедии редактор М. Хайман предупреждал издателя Гофмансталь: «История с Кесслером ужасна! Чем бы она не закончилась, она ужасна. <...> Не думаю, что хоть одна строчка, вышедшая из-под пера Гофмансталь, принадлежит Кесслеру; возможно, идеи, мысли, находки – ими Гофмансталь мог (и с полным на то основанием) скрупулезно воспользоваться, как он привык и умеет использовать любую прочитанную им страницу, любое услышанное им слово» [29, с. 162]. В какой-то мере это право признавал за Гофмансталем и сам граф Гарри Кесслер. В письме к Эберхарду фон Боденхаузену он отмечал: «Гофмансталь совершенно лишен конструктивного таланта, он обладает лишь умеренным талантом к развитию и драматической организации уже имеющегося материала; поэтому он всегда, за исключением лирических драм, опирается на уже *существующие* сценарии. Однако стоит появиться удачному сценарию, он наделяет его великолепным лиризмом, оживляет персонажей и ситуации с помощью лирики. Я лишен как раз *этого* дара; я не могу заставить персонажей говорить так, чтобы их голоса звучали именно как *их* голоса (великий дар лирика), но я могу, и гораздо уверенней и четче, нежели Гофмансталь, *придумать* и *упорядочить* драматическое действие» [29, с. 157-158].

Именно Гарри Кесслер рассказал писателю об увиденной им в Париже оперетте Клода Терраса и Луи Артюса «Невинный распутник, или Маркиза и пова-

ренок» (*L'Ingénu libertin ou La Maquise et le Marmiton*, 1907), и Гофмансталь загорелся идеей создать нечто в том же духе. В немалой степени писателя привлекло, вероятно, и то, что либретто «Невинного распутника» создано по мотивам романа Луве де Кувре «Любовные похождения шевалье де Фобласа» (*Aventures du Chevalier de Faublas*, 1790). В свою очередь текст Луве является итоговым документом галантной эпохи: «Фоблас» соединяет черты и светского либертинского, и многоголосого эпистолярного, и сентименталистского романов, и романа-мемуаров, и, наконец, массовой литературы XVII-XVIII веков [2]. Собственно, «“вторичность” и ретроспективность отражаемой действительности, изображение изображения – чрезвычайно показательны и типичны для литературы рококо. Отсюда, – пишет А. Д. Михайлов, – основные стилеобразующие признаки последней: обилие галантного маскарада не только в области сюжета, но и в сфере выбора языковых средств – изысканных иносказаний и перифраз, смелых, порой мало оправданных неологизмов» [8, с. 314].

Однако и «вторичность» сюжетов, и усложненность языка – отличительные признаки поэтики текстов Гофмансталя. Кроме того, обе эпохи – «век суетных маркизов» и «*Belle Époque*» – обнаруживают определенное сродство: «Мрачные предчувствия надвигающихся перемен тяготели над людьми, жившими как в эпоху Людовика XV, так и в предвоенные годы. Большинство старалось закрыть глаза при виде надвигающихся грозowych туч и устремлялось в мир ощущений той эпохи, которая, сознавая шаткость уже давно поколебленных основ бытия, признавала важным и заслуживающим внимания только то, что обещало радость и наслаждение» [4, с. 341]. По сути, к умонастроению обеих эпох вполне применимо определение Г. Броха – «веселый Апокалипсис»¹ [12, с. 145, 178]. Таким образом, обращение к временам Марии Терезии давало Гофмансталью возможность показать Вену настоящую²: «Может показаться, – писал он, – что здесь старательно и скрупулезно нарисован образ ушедшей эпохи, но это лишь иллюзия, которая мгновенно рассеивается. Язык не найти ни в одной книге, однако он все еще витает в воздухе, поскольку в настоящем гораздо больше прошлого, чем кажется, и ни Фанинали, ни Рофрано, ни Лерхенау не исчезли, просто их лакеи больше не носят великолепные цвета своих господ» [16, с. 147].

Таким образом, в декорациях «Вены Каналетто» [15, с. 59] разыгрывается драма современников поэта – драма «усталых душ»³. То, о чем восемнадцатилетний Гофмансталь писал в «Прологе к книге “Анатоль”», наиболее полно реализовано именно в «Кавалере розы»:

Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden... [15, с. 60].

Разыграем же театр,
Наши собственные драмы,
Юнно-мудро, нежно, грустно,
Фарсы наших вожделений,
Наших чувств вчера и нынче,
Зла прельстительные формы
Ясным слогом, в яркой форме,
Тени тайных ощущений,
Эпизодов и агоний...

¹ Детальнее о характеристике эпохи венского модерна в эссе Г. Броха см.: Пичугина Т. Е. Рецепция австрийской культуры рубежа веков в эссе Г. Броха «Гофмансталь и его время» [9].

² Об образе Вены в текстах Гофмансталя см.: Татьяна Пичугина Стереотипы Вены в текстах Г. фон Гофмансталя и Л. Андриана [10, с. 454–458].

³ «Усталые души» – роман норвежского писателя Арне Гарборга. Мари Херцфельд в эссе «Fin-de-siècle» считает это заглавие стигмой декаденства [14, с. 161].

За рокайльної поверхністю венського маскарада скриваються не тільки личні переживання поета (смерть Жозефіни фон Вертхаймштайн, которую многие исследователи считают прототипом маршалыши; сложные отношения Гофмансталя с «другим полом»; кризис среднего возраста и т. д.), но и экзистенциальные проблемы поколения *fin de siècle* (кризис мужественности, разрыв между иллюзией и реальностью, размывание границ субъекта, его растворение в сиюминутных ощущениях). Именно опера, говорящая на «музыкальном эсперанто», предоставляла идеальные средства для сокрытия «важных вещей», в чем Гофмансталь был непревзойденным мастером [29, с. 11]. «Нигде “замалчивание своего Я” (*Ich-Verschwiegenheit*) не могло быть успешнее, маскировка – лучше, – пишет И. Дюрхаммер, имея в виду сокрытие гомозотизма. – Был задействован мир примадонн, благословенный мир опер со счастливым концом» [13, с. 252].

«Глубину следует прятать, – писал Гофмансталь. – Где? На поверхности» [17, с. 268]. На «поверхности» «Кавалера розы» – незамысловатый сюжет любого «фарса, где старик хочет жениться на молоденькой девушке»⁴ [6, с. 255]. Сам Гофмансталь так изложил его в письме к Р. Штраусу: «Толстый, начинающий стареть самонадеянный господин, намеревающийся жениться и пользующийся расположением отца нравящейся ему девушки, вытесняется молодым, красивым человеком» [4, с. 346]. Для достижения желаемого юноша переодевается девушкой и прибегает к помощи мошенников. Умеренную скандальность сюжету придает то, что в начале комедии юный граф влюблен в жену фельдмаршала Верденберга и, застигнутый в ее спальне бароном Оксом ауф Лерхенау, переодевается камеристкой, чтобы спасти честь возлюбленной. Финал оперы восстанавливает природный порядок вещей: из двух неравных пар – юный Октавиан и маршалыша, прекрасная молодая Софи и стареющий барон – возникает счастливая пара юных влюбленных, брак маршалыши спасен, а барон остается ни с чем.

В соответствии с идеей рабочим названием оперы было «Окс ауф Лерхенау», однако в ходе работы либретто приобрело философский характер, а персонажи из опереточных типажей превратились в индивидуумов, так что для постановки оперы был приглашен виднейший театральный режиссер своего времени – Макс Рейнгардт. По сути, Гофмансталь создал пьесу – «комедию для музыки», как он сам ее обозначил, – которая отличалась и оригинальностью, и литературной самодостаточностью. Когда Штраус усомнился, не окажется ли либретто «слишком утонченным для толпы», Гофмансталь написал: «Меня не беспокоят ваши опасения о чрезмерной утонченности либретто. Само действие развивается очень просто и доступно пониманию даже самой наивной публики. <...> Однако трактовка, по моему убеждению, должна остаться такой, как у меня, – то есть уводить от привычного и тривиального. Настоящий успех зиждется на воздействии оперы и на грубые, и на тонкие чувства публики...» [6, с. 255].

Оба плана оперы – и тривиальный, и высокий – базируются на обширном интертексте, который преимущественно включает в себя произведения XVII-XVIII веков, – литературные, живописные, музыкальные⁵. Игра с этими текстами порождает свойственное «Кавалеру розы» напряжение между галантной поверх-

⁴ Так, сюжетная канва третьего акта во многом повторяет комедию Мольера «Господин де Пурсоньяк».

⁵ Назовем лишь некоторые из них: помимо упомянутого романа Луве де Кувре «Любовные похождения шевалье де Фобласа», в опере использованы комедии Мольера «Господин де Пурсоньяк» и «Мещанин во дворянстве», «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, либретто да Понте к «Свадьбе Фигаро», классическая итальянская опера, «Свадьба Фигаро» Моцарта, а также серия картин У. Хогарта «Модный брак».

ностью/поверхностью и глубинным содержанием оперы. Поразительно, но именно самый чванливый и недалекий персонаж оперы – Окс ауф Лерхенау, сам того не сознавая, дает ключ к пониманию поэтики этого Текста: «Habn doppelte Gesichter, alle miteinander» («Здесь у всех по два лица») [16, с. 82]. Другими словами: здесь все является не тем, чем кажется или хочет казаться.

Это противоречие между видимостью и сущностью очень тонко подмечено А. Мердок в «Черном принце». Герой романа так описывает свои впечатления от первой сцены «Кавалера розы»: «Тишина. Мрак. Затем порыв ветра, и по темному залу свободно покати́лась волна нежной пульсирующей боли. Я закрыл глаза и склонил перед нею голову. <...> Занавес вдруг раздвинулся, и я увидел огромную двуспальную кровать в пещере из кроваво-красных, ниспадавших фестонами полотнищ. <...> Не на кровати, а на подушках на авансцене лежали в обнимку две девушки. (Вероятно, одна из них изображала юношу.) Потом они начали петь. <...> Две девушки разговаривали с помощью чистых звуков, голоса кружились, отвечали друг другу, сливались воедино, сплетали зыбкую серебряную клетку почти непристойной сладости. Я не знаю, на каком языке они пели, слов было не разобрать, слова были излишни, слова <...> расплавились, стали просто песней, потоком звуков, ужасных, чуть ли не смертоносных в своем великолепии. <...> О господи, это было невыносимо!» [7, с. 492-493].

Несмотря на некоторые неточности (в тексте оперы речь идет о «большой небесно-голубой кровати в форме палатки» [16, с. 11]), Мердок выделяет главное – тему Эроса, сочетающуюся с меланхолией и темой расставания, знаком чего является огромная, но пустая кровать, двух девушек на сцене, чьи голоса сплетаются в чистое, серебряное звучание, и вместе с тем – какую-то непристойность и болезненность происходящего, невозможность этой любви. Если отталкиваться только от либретто оперы, то запретность и невозможность любви героев объясняется супружеской изменой княгини и юностью Октавиана. Это обыгрывается и на интертекстуальном уровне: начальная сцена моделирует ситуацию альбы, что подчеркнуто восклицанием Октавиана: «Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag! / Für was ist der Tag! Dann haben dich alle!» («Зачем день? Я не хочу, чтоб наступал день! / Для чего нужен день! Тогда ты будешь принадлежать всем!») [16, с. 12]. Однако, если, как того хотел Гофмансталь, отталкиваться от целого оперы⁶, то запретность этой любви связана с гомозеротическим подтекстом (именно поэтому отказалась от роли Октавиана Мэри Гарден [20, с. 93]), а ее невозможность – с андрогинией заглавного персонажа.

Уже в начальной сцене моделируется гендерная двойственность Октавиана, причем на всех уровнях – музыкальном, словесном, вестиментарном, сценографическом. В прелюдии «симфонизм ночи любви» [27, с. 242] строится на контрасте темы удалого Октавиана – юного рыцаря «с пылающим взором и гордо поднятой головой» [27, с. 242] – и темы самозабвенной, жертвенной любви маршалыши. Однако в первой сцене мужественность героя ставится под сомнение и тем, что его партию исполняет женщина, и тем, что его элегические воспоминания о ночи любви, его жалобы на неизбежность расставания звучат в тональности маршалыши. Вместе с тем музыкальный мотив самопожертвования тут же сменяется мотивом обладания и господства. Это совмещение двух полов в одном персонаже отражено и в словах Октавиана: его сетования на наступающий день,

⁶ В «Ненаписанном послесловии к “Кавалеру розы”», автор подчеркивал: «Произведение – это единое целое, и, даже будучи созданным двумя людьми, оно может стать целым. <...> Тот, кто разделяет, не прав. Кто выделяет что-то одно, забывает, что тем самым неприметно разрушает это целое. Музыку нельзя отрывать от текста, слово – от живого образа. Это было создано для сцены, а не для чтения или частного музицирования на своем пианино» [18, с. 547].

которые в миннезанге как правило вкладывались в уста женщины⁷, тут же сменяются ревнивым возгласом: «Тогда ты будешь принадлежать всем!»; феминное желание раствориться в возлюбленной: «das bin ich, das will zu dir, / aber das Ich vergeht in dem Du, / ich bin dein Bub» [16, с. 11-12] («я – это то, что стремится к тебе, / но Я растворяется в Ты, / я твой малыш»), – уступает место маскулинному требованию господства: «Hier kommt mir keiner herein! Hier bin ich der Herr!» [16, с. 12] («Сюда никто не войдет! Здесь я господин!»).

Андрогинно и ласковое прозвище Октавиана – Кен-Кен (Quin-quin), звучащее в первых же строках «комедии для музыки». Это «имя своим преднамеренным созвучием со словом “канкан” и аналогией с именами нимф из “Веселой вдовы” Легара не только вызывает в памяти мир оперетты, – отмечает Ю. Фогель. – Кен-Кен – имя андрогина. Оно – по определению Гете – единое и двойное, оно – ставшее именем, состояние неопределенности, его написание также оптически инсценирует лабильное половое равновесие его носителя» [28, с. 107]. Наблюдение исследовательницы демонстрирует также андрогинную жанровую природу «Кавалера розы», балансирующего между оперой и опереттой, высоким искусством и китчем. С. Зонтаг определяет этот подвижный, не поддающийся четкой дефиниции культурный феномен как кэмп. «Андрогин – вот определенно один из величайших образов кэмповского мировосприятия, – пишет она. – Кэмп – это триумф стиля, не различающего полов. (Взаимообратимость “мужчины” и “женщины”, “личности” и “вещи”.) <...> Кэмп игрив, антисерьезен. Точнее, кэмп подключает к “серьезности” новые, более сложные, связи. Он может быть серьезен во фриivolности и фриволен в серьезности» [3]. Истоки кэмпа С. Зонтаг видит в искусстве XVII-XVIII веков, поэтому не удивительно, что она обнаруживает его черты и в «Кавалере розы».

«Почему, – задается вопросом ученый, – атмосфера комедий Шекспира («Как вам это понравится» и т. п.) не благоприятствует смешению половой принадлежности, тогда как *Der Rosenkavalier* благоприятствует?» [3]. Как кажется, этому в немалой степени способствует сценография и цитация вестиментарного кода XVIII столетия. Создавая эскизы костюмов, А. Роллер исходил из того, что мода эпохи рококо размывает границы между полами. Так, на картинах Греза и Буше «персонажи обоих полов словно сливаются в едином женственном облике» [2, с. 737]. В первой сцене «Кавалера розы» «костюм Октавиана во многих деталях соответствует неглиже маршалши: оба демонстрируют свою кожу, “просвечивающую сквозь одежду”, оба – в белых чулках, их жабо, манжеты и рюши смешиваются друг с другом» [28, с. 103]. Ситуация усложняется еще и тем, что мы не видим лиц персонажей: «Стоя на коленях на прикроватной скамеечке, Октавиан полубоится фельдмаршалшу, которая лежит в постели. Ее лица не видно – только ее прекрасную руку в ниспадающем кружеве сорочки» [16, с. 11]. И хотя музыка прелюдии инсценирует «ночь любви», на сцене не видно никаких следов бурной страсти: шпага в ножнах лежит на небольшой софе, одежда сложена за ширмой, полог кровати задернут, звучат два женских голоса. Как верно отмечает Ю. Фогель, «о выстроенной на оппозиции полов структуре в “Кавалере розы” не может быть и речи» [28, с. 100].

Даже непрменный реквизит пылкой страсти – кровать – приобретает несвойственное ей значение. Это совсем не Кребийонова софа, а этот роман невольно возникает в сознании зрителя, поскольку сценография первого акта во многих деталях повторяет картину Уильяма Хогарта «Будуар графини». Художник поместил эту скандальную книгу именно на софе у ног адвоката, Гофмансталь же «кладет» на софу шпагу в ножнах – в высшей степени красноречивое свидетельство

⁷ Самый яркий пример знаменитая альба Вольфрама фон Эшенбаха «Порвав когти-ми густое покрывало тучи».

невинности Октавиана. Более того – в ремарке акцентируется внимание на том, что он не в кровати, а рядом с ней, он не сжимает Терезу в объятиях, а полуобнимает ее. Первые слова Октавиана: «Wie du warst! Wie du bist! / Das weiß niemand, das ahnt keiner!» («Какой ты была! Какая ты на самом деле! / Никто этого не знает, никто об этом не догадывается!»), – вводят в оперу тему времени, тайны, утраченного рая (не случайно полог – именно *небесно-голубого* цвета). «Кровать, – пишет У. Реннер, – маркирует место на границе видимого и невидимого, публичного и приватного, языка и тела. Тем самым она косвенно репрезентирует центральную тему пьесы – время, которое фактически не представлено как чистое настоящее, а преимущественно распадается на более длительные сегменты прошлого и будущего...» [25, с. 151]. Действительно, в первых словах Октавиана ночь любви тут же становится воспоминанием, а в финальном акте кровать проецирует грядущую брачную ночь графа Рофрано и Софи. Но и первое, и второе событие вынесены за пределы сцены, тем самым значимость любовного конфликта для целого пьесы релятивируется.

В обоих актах кровать выполняет функцию сцены – палатки для переодевания (напомним, что в ремарке указано: «небесно-голубая кровать в форме палатки»): в первом акте Октавиан скрывается за пологом кровати и появляется в образе Мариандль, в третьем – он снова использует альков, чтобы на сей раз предстать в своем «истинном» облике. Окс изумленно восклицает: «Is schon ein Mannndl» [16, с. 96] («Гляди-ка, юнец»). И это обозначение – «Mannndl» – ставит под сомнение не только мужественность Октавиана, но и его половую принадлежность, поскольку удивительно созвучно и со словом «Mäd(e)l» (девушка), и с именем «Мариандль». К тому же в ремарке довольно двусмысленно обозначено: «als Mann halb angekleidet, tritt zwischen den Vorhängen hervor» [16, с. 94] («появляется из-за полога наполовину одетый как мужчина»). Этот финал также ставит под сомнение вывод У. Реннер, что пьеса воспроизводит «*rite de passage*, во время которого происходит переход Октавиана от мальчика к мужчине» [25, с. 157]. Как видим, этот переход условен, поскольку обозначен лишь сменой одежды. Интересно, что и в начале оперы, и в ее финале Октавиан *полуодет*, зато Мариандль предстает в полном облачении.

Переодевания лишь усиливают ту неразбериху в дифференциации пола, которая царит в опере: «Кавалер розы – это кавалер-травести, женщина, которая играет мужчину, этого требует либретто; этот мужчина в свою очередь играет женщину, чтобы одурачить барона Окса. <...> Она – это он, а он – это она. Так что маршальша в сущности любит в своем “мальчике” женщину, а барон, преследуя Мариандль, в сущности влюблен в мужчину» [24, с. 150]. В «Кавалере розы» любят себе подобных. «Нет, прошу, не будь как все мужчины» [16, с. 40], – говорит Тереза в первом акте. «Ты настоящий мужчина, уходи» [16, с. 99], – заявляет она в последнем. Символичной представляется и финальная сцена оперы: маршальша посылает слугу-негритенку за платком, который, «не заметив этого» [16, с. 104], обронила Софи. В контексте галантных ритуалов этот жест прочитывается как знак взаимной симпатии, а «не заметив» трансформируется в «незаметно». Эта трактовка финала подтверждается и предшествующими репликами персонажей. Тереза, заметив смущение Октавиана, напоминает себе: «Hab mirs gelobt, ihn liebzuhaben in der richtigen Weis, / daß ich selbst seine Lieb zu einer anderen / noch liebhab...» [16, с. 101] («Я поклялась себе любить его по-настоящему, так, чтобы любить даже его любовь к другой»). Одновременно с маршальшей Софи поет: «Ich wollt, ich wär in meinem Kloster bliebn. / Und wüßt halt gar nichts von der ganzen Welt» [16, с. 101] («Я бы хотела и дальше оставаться в моем монастыре. И ничего не знать об этом мире»).

Какой мир имеет в виду Софи? Мир тех самых настоящих мужчин⁸, который отвергает Тереза, мир, основанный на обладании (Окс ведет себя, как барышник

[16, с. 52], он доходить до того, что требует от Фаниналя утренний дар) и предательстве (Октавиан оказывается немногим лучше Окса, влюбившись, как и предсказывала Тереза, в первую же встреченную им девушку)? Этому маскулинному кодексу власти противостоит феминная, основанная на эмпатии, позиция маршалыши: «Leicht muß man sein: / mit leichtem Herz und leichten Händen, / halten und nehmen, halten und lassen... / Die nicht so sind, die straft das Leben und Gott erbarmt sich ihrer nicht» [16, с. 41] («Быть нужно легким: с легким сердцем и легкими руками держать и брать, держать и отдавать... Кто не таков, того наказывает жизнь, и Бог не милостив к нему»). И все же, можно ли трактовать финальный жест Терезы исключительно как благородный отказ, как акт самопожертвования [4, с. 352; 18, с. 726; 25, с. 147; 27, с. 242]? На этом основании ее часто сравнивают с Гансом Саксом из «Мейстерзингеров» Вагнера [6, с. 258; 25, с. 147], а Р. Шпехт – с Сапфо Грильпарцера [27, с. 240]. Хотя эта интерпретация не лишена оснований, ситуация, на наш взгляд, несколько сложнее.

На протяжении всей оперы Октавиан выступает в роли заместителя: то фельдмаршала – в роли любовника Терезы, то Окса – в роли кавалера розы [25, с. 154]. Как указывалось выше, именно «выпадение» из маскулинного властного дискурса и андрогинность делают его привлекательным как для женщин, так и для мужчин. Тереза же, напротив, зачастую выступает в мужской гендерной роли⁹, о чем свидетельствуют и ее социальное положение – маршалыша, и та роль *dea ex machina*, которую она играет в третьем акте, и, наконец, ее имя – Мария Терезия¹⁰. По определению У. Реннер, княгиня Верденберг – стратег, воин, посредница, манипулятор, правительница, однако она, что важно, не отождествляется с властью [25, с. 154]. Когда Октавиан становится, «как все мужчины», Тереза начинает любить «его любовь к другой», что фактически означает любить другую, любить заместителя заместителя.

Эта ситуация двойного замещения тонко обыгрывается на всех уровнях оперы. Пытаясь разобраться в своих чувствах, Софи признается: «Mir ist wie in der Kirchn, heilig ist mir und so bang / und doch ist mir unheilig auch! Ich weiß nicht, wie mir ist. / Ich möcht mich niederknien dort vor der Frau und möcht ihr auch / was antun, denn ich spür, sie gibt mir ihn / und nimmt mir was von ihm zugleich» [16, с. 103] («Я будто в церкви, я чувствую благочестие и трепет, но и греховность тоже! Я не знаю, что чувствую. Мне хочется пасть на колени перед этой женщиной и что-то сделать для нее, потому что я чувствую, что она отдает его мне и в то же время – отбирает его у меня»). И тут же, без всякого перехода, глядя на Октавиана и

⁸ Мужчины в опере – предмет пародии. Окс – смесь Дон Жуана и Лепорелло – на проверку оказывается импотентом, о чем красноречиво свидетельствует его имя. Ochs – вол, т.е. кастрированный бык. Имя барона прямо обыгрывается в тексте: «Если бы я, как благословенный Юпитер, мог принимать / тысячу облиций, / нашлось бы применение для каждого», – восклицает Окс. На что маршалыша иронично замечает: «Как, и для быка?» [16, с. 26-27]. В классической традиции партию героя-любовника исполняет тенор. В «Кавалере розы» теноры – это подозрительный тип Вальцакки, слуги и певец, исполняющий чужую арию. Показательно, что в оригинальном тексте – «Мещанине во дворянстве» – эту арию о страстной любви поет женщина, а на картине Хогарта «Будуар графини» изображен известный певец своего времени кастрат Франческо Бернади.

⁹ Это не противоречит культуре рококо. Е. П. Гречаная замечает: «Размывание границ между полами является следствием феминизации французской галантной культуры: мужчины обретают женственность, поскольку именно женщины почитаются в качестве идеала, а женщины, будучи хозяйками салонов и арбитрами “хорошего общества”, играют руководящую мужскую роль» [2, с. 737].

¹⁰ О Марии Терезии как прообразе княгини Верденберг см.: Татьяна Пичугина Стереотипы Вены в текстах Г. фон Гофманштала и Л. Андриана [10, с. 456–457].

вместе с ним, она поет: «und spür nur dich und weiß nur eins: Dich hab ich lieb» [16, с. 103] («и чувствую лишь тебя, и знаю лишь одно, что я люблю тебя»), – и только направление их взглядов позволяет определить, кому адресовано это чувство. Весь этот пассаж построен так, что апеллирует к целому оперы, повторяя ведущие мотивы и ситуации, лишь слегка их видоизменяя. Желание Софи броситься на колени перед Терезой корреспондирует с первой сценой оперы, где на коленях перед ней стоит Октавиан. Эпитет «heilig» (священный) отсылает к началу второго акта – так Софи определяет брак: «Aber die Ehe ist ein heiliger Stand» [16, с. 46] («Но брак – священен»). Мотив греховности (unheilig) сопровождает появление кавалера розы в доме Фаниналей: «Господь на небе, да, / я знаю, – восклицает Софи, – что гордыня – это тяжкий грех, / но сейчас я не могу проявить смирение. / Сейчас это невозможно! Ведь это так красиво, так красиво!» («Herrgott im Himmel, ja, / ich weiß, der Stolz ist eine schwere Sünd, / aber jetzt kann ich mich nicht demütigen. / Jetzt gehts halt nicht! / Denn das ist ja so schön, so schön!» [16, с. 47]).

Смятение девушки, неопределенность/неопределимость ее чувств повторяют первую встречу Октавиана и Софи, которая в свою очередь отсылает к аналогичной сцене в романе Луве. Смушение молодых людей, мотив любви с первого взгляда – все это не только присутствует в «Любовных похождениях шевалье де Фобласа», но и отражает взгляды адептов сенсуализма, веривших в поразительные возможности человеческих чувств. Так, Дидро в «Опыте о живописи» (1765) писал: «Что такое симпатия? Я называю так мгновенное, внезапное, необдуманное влечение, которое соединяет и скрепляет две души с первого взгляда, с первого раза, с первой встречи, ибо симпатия в этом смысле вовсе не химера» [5, с. 763]. Именно о таком скреплении двух душ идет речь и в «Кавалере розы», и в романе Луве. В опере этот мотив усилен, поскольку речь идет не только о внезапно возникшей симпатии, но о симпатии изначально данной, о возвращенном Рае. Когда Октавиан и Софи одновременно поют: «Wo war ich schon einmal / und war so selig» («Где был(а) однажды я / и был(а) так счастлив(а)»), – сенсуалистская идея сочувствия приобретает черты символистского томления по андрогинии как снятию не только различий пола, но и времени. В. Кестенбаум по этому поводу замечает: «Уничтожая гендер, ты уничтожаешь темпоральность; принимая андрогина, ты принимаешь бездну» [19, с. 218].

Основываясь на этой сцене, Ю. Фогель называет Софи «зеркальным персонажем» (Spiegelfigur [28, с. 100]), а У. Реннер говорит о зеркальной (нарциссической) стадии инициации Октавиана [25, с. 158]. Обе исследовательницы, таким образом, видят в Софи своего рода отражение Октавиана, но и только. Однако и на музыкальном, и на образном уровне она – также отражение Терезы, не случайно Штраус «характеризует Софи и маршалшу одним и тем же мотивом, построенном на интервале кварты и сексты» [4, с. 350]. Отметим, что «Софи» – единственное имя, которое Гофмансталь заимствует из романа Луве. Оно не только означает «мудрость», но и отсылает к имени идеальной подруги из трактата Руссо «Эмиль, или О воспитании» (1762) [5, с. 740]. В контексте же той функции, которую Софи выполняет в опере, важной оказывается и фамилия девушки из романа Луве – Понти (от итальянского «ponti» – «мосты»). Собственно, в «Кавалере розы» Софи – своего рода декадентский вариант идеальной подруги – это идеальное зеркало, которое отражает того, кто в него смотрится, а потому – также андрогинный персонаж.

Подобно Серафите из романа Бальзака Софи обладает «даром зеркальности» [1, с. 160], и в этом своем качестве она предстает еще до своего появления на сцене. Когда Окс описывает достоинства своей невесты: «Юна! Здорова! Свежа! Прелестна!» [16, с. 20], – он смотрит на Мариандль, тем самым подчеркивая сходство Софи и Октавиана. Маршалшу же самодовольные разглагольствования Окса заставляют вспомнить ту «юную девушку, / которую сразу же из монастыря

отправили в священный брак» («an ein Mädel, / die frisch aus dem Kloster ist in den heiligen Ehestand kommandiert wordn» [16, с. 38]). Показательно, что Софи в начале второго акта по отношению к браку употребляет то же слово – «священный» (heilig). И эту параллель можно было бы принять за социальную критику, если бы не дальнейшие размышления Терезы о природе времени. Не удивительно, что их порождает взгляд в зеркало, что усиливает зеркальную связь между маршалшей и Софи. Усиливает ее и нетипичное как для рокайльной, так и для импрессионистической культуры утверждение: «Но как же может быть, / что я была малышкой Рези и что когда-то я стану старой дамой!... <...> / Как же это может быть? / Как Господь устроил это? / Ведь я все та же» («Aber wie kann das wirklich sein, / daß ich die kleine Resi war / und daß ich auch einmal die alte Frau sein werd!... <...> / Wie kann denn das geschehen? Wie macht denn das der liebe Gott? Wo ich doch immer die gleiche bin» [16, с. 38]). Вопреки распространенной в австрийской литературе рубежа веков махистской концепции изменчивости «Я» Тереза утверждает его неизменность и целостность. В контексте оперы это утверждение снимает все различия между зрелой женщиной – и юной девушкой, между маршалшей – и Софи, и прочитывается как меланхолическое томление по утраченному раю андрогинии, где нет ни времени, ни различий. «Время – странная вещь, – говорит Тереза. – ...оно вокруг нас и внутри. Струится в наших лицах, в зеркалах, течет в моих висках. <...> Иногда я слышу, как оно течет без остановки. Иногда я встаю ночью и останавливаю все часы» («Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding. <...> sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen. In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie, in meinen Schläfen fließt sie. <...> Manchmal hör ich sie fließen unaufhaltsam. Manchmal stehe ich auf, mitten in der Nacht, und laß die Uhren alle stehen» [16, с. 42]). Эти слова сопровождаются серебряным боем часов (арфа, флажолет, челеста), что вводит мотив серебряной розы, и именно с ним на музыкальном уровне связан образ Софи.

В опере серебряная роза наделяется рядом значений, часто противоречащих друг другу. В первом акте она ассоциируется с юностью и чистотой (белая роза – символ Девы Марии и райского сада [23, с. 303]). В этом значении она фигурирует и во втором акте: Октавиан в шитом серебром белом костюме напоминает Софи архангела [16, с. 47], а аромат розы вызывает у нее ассоциации с раем (серебряная роза благоухает «Как небесные, не земные, розы, как розы из райского сада. <...> Как привет с Небес» [16, с. 48]). Но и роза и ее аромат (всего лишь «капля персидского розового масла» [16, с. 48]) – искусственные, как искусственно создана пара «Октавиан-Софи» [25, с. 149], как иллюзорны небеса (уж сильно подозрительно «привет с Небес» напоминает небесно-голубой полог кровати и небесно-голубые занавески экипажа Фаниналя [16, с. 45], а архангел Октавиан – ангела Терезу [16, с. 11]), как подделан кавалер-травести. Как говорит Тереза, «все это лишь венский маскарад» [16, с. 96].

М. Мерк считает серебряную розу флоральным символом андрогина [22, с. 207]. С этим мнением трудно не согласиться, и не потому, что у розы «фаллический стебель и феминный цветок» [22, с. 207] (так можно сказать о любом цветке), а потому, что роза, как писал У. Эко, «до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет» [11, с. 89], это пустое знаковое пространство, бездна безвременья, если вернуться к метафоре В. Кестенбаума. Именно как пустое пространство определяет себя Софи: «Как он стоит подле нее, – говорит она, глядя на Октавиана и маршалшу, – а я пустое место для него» («Wie er bei ihr steht, und ich bin die leere Luft für ihn» [16, с. 99]). После того как негритенок убегает с платком Софи, зритель остается один на один с пустой темной сценой. «Время продвинулось вперед, но не внесло никаких изменений. Оно лишь восстановило (половой) порядок» [25, с. 159], – комментирует этот финал У. Реннер. На наш взгляд, восстановление этого порядка сомнительно, речь скорее идет об искусственном

устранении (половых) различий. «...все рассеивается, как туман или сон» [16, с. 40], – утверждает Тереза в первом акте. «Все это сон, не может правдой быть, что вместе мы, вместе навсегда, навечно!» [16, с. 104], – настойчиво повторяет Софи в последнем. И пустая темная сцена лишь подчеркивает иллюзорность «обретенного рая».

«Кавалер розы» – это искусственное воспроизведение искусственной атмосферы рококо, театральная цитата комической бурлескной феерии XVIII века, где мужчины играют женщин, маленькие мавры семяют по сцене и происходят всевозможные переодевания и розыгрыши. И вместе с тем – это драма о времени, в которой «бренность преобразуется в радостную улыбку, а распад – в прелестное упоение жизнью» [21, с. 270].

Библіографічні посилання

1. Бальзак О. де Серафита / Оноре де Бальзак; [пер. с фр. Л. О. Гуревич]. – М. : «Энигма», 1996. – 288 с.
2. Гречаная Е. П. «Беспечной старины улыбчивая муза» и роман Ж.-Б. Лувре де Кувре / Е. П. Гречаная // Кувре Л. де Любовные похождения шевалье де Фобласа. – М. : Ладомир : Наука, 2014. – С. 729–745.
3. Зонтаг С. Заметки о кэмп [Электронный ресурс] / Сюзен Зонтаг; [пер. с англ. С. Кузнецова]. – Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/30419>
4. Краузе Э. Рихард Штраус / Эрнст Краузе; [пер. с нем. Г. В. Нашатырь; предисл. Б. В. Левик]. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 612 с.
5. Кувре Л. де Любовные похождения шевалье де Фобласа / Лувре де Кувре; Изд. подг. Е. П. Гречаная, Е. В. Трынкина. – М. : Ладомир : Наука, 2014. – 859 с. – (Литературные памятники).
6. Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик / Джордж Марек; [пер. с англ. Р. Боброва, И. Маненок]. – М. : Центрполиграф, 2002. – 455 с. – (Великие имена).
7. Мердок А. Сон Бруно. Черный принц: Романы / Айрис Мердок; Пер. с англ. – М. : Радуга, 1992. – 640 с.
8. Михайлов А. Д. Два романа Кребийона-сына – ориентальные забавы рококо, или Раздумия о природе любви / А. Д. Михайлов // Кребийон-сын Шумовка, или Танзай и Неадарне. Японская история. Софа. Нравоучительная сказка. – М.: Наука, 2006. – (Литературные памятники). – С. 305-329.
9. Пичугина Т. Е. Рецепция австрийской культуры рубежа веков в эссе Г. Броха «Гофмансталь и его время» / Т. Е. Пичугина // Від бароко до постмодернізму: 36. наук. праць. – Д. : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2000. – С. 82–90.
10. Пичугина Т. Стереотипы Вены в текстах Г. фон Гофмансталя и Л. Андриана / Татьяна Пичугина // Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі: Збірник наукових праць / Гол. ред. Н. О. Висоцька. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2016. – Вип. 13. – С. 449–460.
11. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко; Вступление, примечания и пер. с итал. Е. Костюкович // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 88–104.
12. Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit / Hermann Broch // Broch H. Schriften zur Literatur. Kritik. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. – S. 111–284.
13. Dürhammer I. Geheime Botschaften : homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard / Ilija Dürhammer. – Wien [u. a.] : Böhlau, 2006. – 493 S.
14. Herzfeld M. Menschen und Bücher. Literarische Studien / Marie Herzfeld. – Wien: Verlag von Leopold Weiß, 1893. – 172 S.
15. 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. – Gedichte. Dramen I 1891–1898. – 652 S.
16. 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 V. Operndichtungen. – 640 S.

17. *Hofmannsthal H. von* Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Aufzeichnungen. – 662 S.
18. *Hofmannsthal H. von* Sämtliche Werke / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Rudolf Hirsch]. – Kritische Ausgabe. – Frankfurt am M. : Fischer, 1986. – Operndichtungen, 1. – 758 S.
19. *Koestenbaum W.* The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire / Wayne Koestenbaum. – London [u. a.]: Penguin Books, 1994. – 271 p.
20. *Le Tourneau G.* Kitsch, Camp, and Opera: Der Rosenkavalier / Gary Le Tourneau // Canadian University Music Review. – 1994. – Num. 14. – P. 77-97.
21. *Magris C.* Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur Claudio Magris. – Wien : Paul Zsolnay Verlag, 2000. – 414 S.
22. *Merck M.* A Queer Spirit of the Times / Mandy Merck // Literature and The Contemporary: Fictions and Theories of the Present / Ed. by Roger Luckhurst, Peter Marks. – Harlow : Longman, 1999. – P. 190-206.
23. Metzler Lexikon literarischer Symbole / [hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob]. – Stuttgart, Weimar: Verlag J.B.Metzler, 2008. – XXVI, 443 S.
24. *Nenning G.* „All' Wärme quillt vom Weibe“ : Frauen und Männer bei Hofmannsthal und Strauss / Günther Nenning // Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal : Frauenbilder / Hrsg. von Ilija Dürhammer [u.a.]. – Wien : Ed. Praesens, 2001. – S. 141-152.
25. *Renner U.* Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie: Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier* / Ursula Renner // Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung / Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. – Darmstadt : WBG, 2007. – S. 142–162.
26. *Riethmüller A.* Komödie für Musik nach Wagner: „Der Rosenkavalier“ / Albrecht Riethmüller // Hofmannsthal : Jahrbuch zur europäischen Moderne 4/1996 / Hrsg. von Gerhard Neumann [u.a.]. – Freiburg : Rombach, 1997. – S. 277-296.
27. *Specht R.* Richard Strauss und sein Werk : in 2 Bd. / Richard Specht. – Leipzig [u.a.] : E. P. TalnCo, 1921. – Bd. 2 : Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. – 389 S.
28. *Vogel J.* Cherubin mouillé : Hosenrollen in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthals / Juliane Vogel // Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal : Frauenbilder / Hrsg. von Ilija Dürhammer [u.a.]. – Wien : Ed. Praesens, 2001. – S. 97-112.
29. *Weinzierl U.* Hofmannsthal: Skizzen zu seinem Bild / Ulrich Weinzierl. – Frankfurt am M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 2007. – 319 S.

Поступила в редколлегию 20.09.2018 г.

УДК 821.111(71) - 32

M. V. Borysenko

Oles Honchar Dnipro National University

**THE MOTIF OF AGEING IN THE MODERN CANADIAN LITERATURE:
A FEMININE ASPECT (“THE BEAR CAME OVER THE MOUNTAIN”
BY ALICE MUNRO AND “TORCHING THE DUSTIES”
BY MARGARET ATWOOD)**

Проаналізовано художні особливості зображення мотиву старіння в оповіданнях “The Bear Came over the Mountain” та “Torching the Dusties” двох відомих англо-канадських письменниць Еліс Манро та Маргарет Етвуд. Зроблено спробу виокремити ряд характерних особливостей втілення даного мотиву у сучасному англо-канадському оповіданні через компаративний аналіз сюжетно схожих творів. Мотив старіння, а також ідея дискримінації людей похилого віку (ageism) широко віддзеркалена у сучасному літературному доробку Канади, що відповідає загальній тенденції розвинутих країн до значного збільшення кількості сюжетів

про представників цієї вікової групи. На прикладі обраних оповідань можна стверджувати, що гендерна, а також національна ідентичність яскраво втілені при реалізації мотиву старіння. Головний герой – жінка, що розкриває особливості життя літніх мешканців Канади: проблеми існування у будинку для літніх людей, самотність, втрата родинних зв'язків та необхідність нових соціальних контактів. Глибокий психологізм, розкритий через образи природи, морально сильна, творча постать головної героїні, – характерні риси прояву канадської ідентичності. Особливості жіночого погляду на старіння втілені у сприйнятті себе через призму в'янучої вроди, проблему власного продовження в дітях та самореалізацію, фінансової нестабільності у похилому віці. Ці складові сюжетно-проблемного плану у комплексі вибудовують характерний англо-канадський варіант теми старіння, відображеної через призму жіночого світогляду.

Ключові слова: англо-канадська література, старіння, ейджизм, «nursery home narrative», національна ідентичність, гендерна ідентичність.

Проанализированы художественные особенности изображения мотива старения в рассказах “The Bear Came over the Mountain” и “Tourching the Dusties” двух известных англо-канадских писательниц Элис Манро и Маргарет Этвуд. Сделана попытка выделить ряд характерных особенностей воплощения данного мотива в современном англо-канадском рассказе через компаративный анализ сюжетно похожих произведений. Мотив старения, а также идея дискриминации людей пожилого возраста (ageism) широко отражены в современном литературном наследии Канады, что соответствует общей тенденции развитых стран к значительному увеличению количества сюжетов про представителей этой возрастной группы. На примере выбранных рассказов можно утверждать, что гендерная, а также национальная идентичность ярко воплощены при реализации мотива старения. Главный герой – женщина, которая раскрывает особенности жизни пожилых жителей Канады: проблемы существования в доме престарелых, одиночество, потеря родственных связей и необходимость новых социальных контактов. Глубинный психологизм, раскрытый через образы природы, морально сильная, творческая личность главной героини, – характерные черты проявления канадской идентичности. Особенности женского взгляда на старение воплощены в восприятии себя через призму вянущей природы, проблему собственного продолжения в детях и самореализацию, финансовой нестабильности в пожилом возрасте. Эти составляющие сюжетно-проблемного плана в комплексе выстраивают характерный англо-канадский вариант темы старения, отраженной через призму женского мироощущения.

Ключевые слова: англо-канадская литература, старение, эйджизм, «nursery home narrative», национальная идентичность, гендерная идентичность.

The article focuses on the analysis of artistic peculiarities in terms of the depiction of the motif of ageing in the short stories “The Bear Came over the Mountain” and “Tourching the Dusties” written by two outstanding Anglo-Canadian authors Alice Munro and Margaret Atwood. The attempt has been made to reveal the range of representative features, which serve to embody the abovementioned motif in modern Anglo-Canadian short stories, throughout the comparative analysis of works, similar in their plot. The motif of ageing as well as the idea of discrimination against elderly people (ageism) are widely presented in the modern Canadian literary heritage, which corresponds to the general tendency of the considerable increase in number of plots about the representatives of this age group in well-developed countries. Drawing on the example of the chosen short stories, it turns out to be possible to assume that both gender and national identities are vividly embodied in terms of realization of motif of ageing. The protagonist is a woman that reveals the peculiarities of a way of living, typical for elderly Canadian citizens: problems of existence in the nursery home, loneliness, loss of family relations and the necessity of new social contacts. Deep-laid psychologism, revealed through the images of nature, morally strong, creative personality of the main heroine are typical features of Canadian identity manifestation. Peculiarities of woman’s attitude towards ageing are embodied in her self-perception through the lens of fading beauty, problem of self-continuation through children, self-realisation and lack of financial stability in the old age. These components of

narrative and problematic aspect establish the typical Anglo-Canadian variant of ageing theme, reflected through the lens of feminine outlook.

Key words: Anglo-Canadian literature, ageing, ageism, nursery home narrative, national identity, gender identity.

Considering modern social and economic situation worldwide, it is becoming more and more visible that ageing of population takes its place as one of the acute global problems, which touches upon a number of spheres of people's life: health care, social protection, housing and employment. According to the report "World Population Ageing 2015" of the United Nations from 2015: "The number of the older persons in the world has increased substantially in recent years and the growth is projected to accelerate in the coming decades" [18, c. 9]. Of course, in the developed countries as the USA or Canada this figure is not predicted to grow as dramatically as in the developing ones but still "the number of people aged 80 years or over in Northern America is projected to accelerate" [18, c. 12-13]. As literature tends to reflect the current tendencies of society, it has reacted to this problem, creating what U. Kribernegg called a "nursing home narrative" [9, c. 46].

Two bright examples of such narrative are short stories, analyzed in this article: "The Bear Came over the Mountain" written by Alice Munro and "Torching the Dusties" by Margaret Atwood. Both of them, created by outstanding Anglo-Canadian authors, represent Canada-oriented feminine point of view onto the problem.

Alice Munro – Nobel prize-winner of 2013, "the master of the contemporary short story" [5] firstly published her work "The Bear Came over the Mountain" in "The New Yorker" magazine 27. 12. 1999 and 03.01.2000 and then included into the collection "Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage" in 2001. The story represents a certain climax of the collection and was even screened by S. Polley in 2006 under the title "Away from Her".

Margaret Atwood – a prominent Canadian author of novels, short-stories and poetry as well as a literary critic, a winner of the Man Booker Prize, the Arthur C. Clarke Award, Prince of Asturias Award for Literature, a finalist for the Governor General's Award 10 times and a winner 2 times, firstly published her story collection "Stone Mattress: Nine Tales" in 2014 and the short story "Torching the Dusties" is the last but not least in it.

Although there is a certain number of literary critical works dedicated to the above mentioned short-stories (works about imagery in "The Bear Came over the Mountain": "The Skald and the Goddess: Reading "The Bear Came Over the Mountain" X. Ventura [17], "Reading the Spaces of Age in Alice Munro's "The Bear Came Over the Mountain" S. Jamieson [7], "Family Bond and Traumatic Pathology in Alice Munro's "The Bear Came Over the Mountain" M.S.I. Chowdhury [4]; works on gerontology, ageing and gender in "Torching the Dusties": "Time to go. Fast not slow": geronticide and the burden narrative of old age in Margaret Atwood's "Torching the Dusties" U. Kribernegg [9], "Facing our Future: An Examination of Age and Gender in Margaret Atwood's "The Stone Mattress" M. Krause [8], "Dystopia, Gerontology and the Writing of Margaret Atwood" H. Snaith [15]), one can hardly notice any targets at the comparative analysis of them within the framework of feminine attitude to ageing. However, such thorough analysis can reveal specific aspects of age perception as well as the ways of their expression in modern women's Anglo-Canadian short fiction.

So the most striking similarity between the both short stories is that they centre around the personalities of women, which is, according to M. Atwood's own words, a typical feature of modern Anglo-Canadian fiction. Moreover, an idea of building a story about problems of old age around a female personality can be based upon scientific grounds. In particular, according to the materials of "Mars and Venus: Does Gender Matter in Ageing?" conference: "Gender is an important factor in shaping people's

experiences of ageing. For instance, it is commonly recognised that women live longer than men, on average, and that they have more chronic illness and greater use of health services.” [11] Heroine of M. Atwood’s short story supports this idea: “in this age group the women outnumber the men four to one” [1]. In addition to this, women are potentially more vulnerable as they age, both in psychological aspect (fading beauty and stereotypes about attractiveness) and in socio-economic one (low income security caused by interruptions in the career (maternity leave and childcare) or unemployment (for housewives)), they tend to be widowed and have to appeal to nursery services.

In “The Bear Came Over the Mountain” the protagonist is Fiona, who suffers from Alzheimer’s disease and has to move to a nursery home, where she starts a love-affair with one of the patients Aubrey while her husband, understanding that she had forgotten him completely, still tried to bring her memories back and then to ease her depression, organizing a meeting with Aubrey, after he had been taken home by his wife.

As for “Torching the Dusties”, here the main heroine is Wilma, who decided to move to a nursery home since her husband had died and her children lived too far from her. Besides, she was losing her eyesight due to Charles Bonnet’s syndrome and couldn’t take care of herself completely. At the nursery home she made friends with Tobias, another tenant, and together they tried to escape from the establishment, set on fire by “Our Turn” international movement, whose aim was to kill the elderly people, burning them in their nursing homes.

Therefore, the choice of the protagonist is typically Canadian: a morally strong woman, who doesn’t lose her inner power although the physical powers are declining. The tradition of presenting a strong central feminine figure roots back to the times of folklore, made up by the first settlers in Canada [16]. According to M. Atwood: “Canadian oral folklore is still full of tales of our grandmothers’ generation, when women ran farms, chased off bears, delivered their own babies in remote locations and bit off the umbilical cords.” [2; p. 92] In both stories heroines correspond to that image: they make a decision of moving to the nursery homes themselves in order not to burden their nearest and dearest (children – for Wilma “That’s the deal, she signed it; it was the price of entry, the price of comfort, the price of safety. The price of not being a burden” [1]; Grant, husband, – for Fiona “You know what you’re going to have to do with me, don’t you? You’re going to have to put me in that place. Shallowlake?” [13]) and don’t show their inner disturbance about that, they try to take care of themselves as much as they can (as for Fiona, it lasted on the early stages of the disease).

However, M. Atwood’s Wilma is more similar to be a hero of feministic literature than A. Munro’s Fiona, which corresponds to the views of the author, who is considered to be a liberal feminist and she confirms it with her views (“So, if we mean, should women as citizens have equal rights, I’m all for it and a number of advances have been made in my lifetime regarding property rights and divorce and custody of children and all of those things... But do we mean, are women always right? Give me a break! I’m sorry, but no!” [14]), although she has never stated directly the type of feminism she can be referred and even argued the fact that she could be called a feminist writer in general: “The author has argued the feminist label can only be given to writers who wilfully and consciously work within the context of the movement” [14]). So the heroine of “Torching the Dusties” on the one hand, is more independent even in her illness, she tries to do as much as she can herself, doesn’t rely fully upon her friend Tobias and, what is more, she struggles with the signs of her illness, hallucinations, but on the other hand, Wilma accepts that she was only a “lurker” all her life, dedicating it to routine businesses and family (“... she’d have lurker written on her tombstone. Because hadn’t she spent most of her life just watching? It feels like that now, though it didn’t at the time, because she’d been so busy with this and that” [1]), even her degree was received just while she was waiting to get married (“Her degree had been in History – a safe-enough thing to study while waiting to get married” [1]).

Therefore, in the old age Wilma suffers from lack of self-realisation as an individuality, not only a mother or a wife.

Nevertheless, both protagonists are shown in the stories in a typically Canadian way: they serve as litmus test paper that highlights the problems, revealed by the authors. Alice Munro narrates about family issues, marriage on different stages of its existence, deep traces, which may be left by adulteries and ageing as a process of slow and steady fading, regression and loss of identity. Margaret Atwood, in her turn, stays adhere to speculative dystopian fiction (term proposed by E. Gottlieb [6; p. 34]), which the author herself defines as stories set on Earth or in circumstances that really can happen and include elements that already exist in some form, as "...advanced space travel, time travel, the discovery of green monsters on other planets or galaxies, or that certain various technologies we have not yet developed." [3; p. 92] According to this type of narrative, the problems represented in the work are a mix of social and personal psychological concerns, as the main heroine not only suffers through the problems of ageing (like loss of physiological abilities, visual and sexual attractiveness) but also faces ageism – "prejudice or discrimination against a particular age-group and especially the elderly" according to Merriam-Webster Dictionary [12]. As U. Kriebeneegg states, M. Atwood's tale "problematizes the way in which old age is 'othered', stigmatised as useless, inefficient and burdensome in a society that is based on production and consumption – and the solution portrayed in the story is radical" [9].

One more striking Canadian realia connected to ageing process lies in the depiction of nursery-homes as a background for both stories. It is a reflection of a modern trend in developed countries, where the pace of life doesn't give much opportunity for young generation to take care of their elderly parents. As a result, such establishments are gaining more and more popularity. In the stories they have idyllic names – Ambrosia Manor ("Torching the Dusties") and Meadow Lake ("The Bear Came over the Mountain"), which hide dark irony behind and increases the contrast between them and the reality inside their walls. In both texts nursery-homes function as a limited space, where inhabitants are deprived of contacts with real world: in "The Bear Came over the Mountain" they can't communicate to relatives for the first month of living there, in "Torching the Dusties" "pre-pubescent children" [1] are not allowed to possess their own PCs and ones in the Activity Centre have access control set up. Moreover, all tenants understand that good enough service that they receive is rather expensive and lasts as long as their finances aren't over or their relatives are willing to pay. Because of financial reasons Aubrey was taken home by his wife in "The Bear Came over the Mountain" and Wilma knows that her daughter Alyson "keeps an eye" [1] on her savings and "Ambrosia Manor hasn't kicked Wilma out onto the street, so the bills must be getting paid" [1]. Due to such state of things formerly close people estrange: Wilma's annual talks to her daughter and grandchildren become a burden for all and Fiona just forgets Grant at all. In order to emphasize the contrast between the coverage of such places and real psychological state of their inhabitants a certain landscape description appears (one more characteristic of modern Canadian narrative). Alice Munro appeals to nature as a reflection of inner state of her heroine: to winter images when she is on her way to the nursing-home and while she is suffering from the absence of memory there ("a swampy hollow now completely frozen over"; "the dazzling hard landscape pocked heaps under a gray sky looked like refuse in the fields" [13]) and spring signs appear together with the certain remission of illness ("a heady, warm blast of lilacs in bloom and the spring manure spread over the fields" [13]). M. Atwood, on the contrary, restrains herself of using natural landscape and describes a man-made architectural view of the building, increasing the oppressive feeling of the establishment (derivate from the Canadian idea of aggressive urban areas conquering the pristine and virgin nature). Everything inside and around the building carries the touch of a burden: "two ostentations, depressed-looking stone lions" [1], "the high brick wall" [1], "replica of a famous Belgian statue, a naked angel-face boy urinating into a stone basin" [1].

Process of ageing is inseparable from the loss of memory, but this idea appears in both analysed stories not just to emphasize that fact. The significant point is that it symbolizes the decay of protagonist's identity and the topic of identity (personal or national) is traditional for Canadian feminine literature. Fiona forgets the right forms of irregular verbs ("Just driven away without a care in the world and forsook me. Forsooken me. Forsaken" [13]), which is a sign of a massive memory loss and Wilma – the right name of her disease and names of historical personalities, although she has specialized in history ("It's a syndrome. Charles Bonnard...No, Bonnet: Bonnard was a painter, she's almost sure of that. Or is it Bonnivert?"; "Three political leaders who died having sex, that's about it. Genghis Khan, Clemenceau, and what's-his-name." [1]). This process represents for the slow but inevitable decay of her personality, which ageing brings.

Important for both authors is also the type of reality they offer to readers. Speculative fiction of M. Atwood with its imagined events on the background of real-life settings as well as a subverted reality of A. Munro, "as we are looking into the mirror" according to A. Kustec [10], enable the writers to create extremely realistic world in which the reader has to follow a number of paths, moving back and forward in the conscience of heroines, living and ageing together with them and undergoing the same crucial change.

To sum up, realization of motif of ageing in both stories is embodied through typically Canadian realia and from feminine perspective, revealing both national and gender identities, which can definitely be recognized as one of the striking features of modern Anglo-Canadian literature.

References

1. *Atwood M. Stone Mattress* / M. Atwood. – Bloomsbury Publishing, 2014. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rulit.me/books/stone-mattress-nine-tales-read-404431-1.html>
2. *Atwood M. Surfacing* / M. Atwood. – Virago: New Ed edition, 1997. – 192 p.
3. *Atwood M. "Writing Utopia,"* in *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose 1983–2005* / M. Atwood. – New York: Carroll and Graf Publishers, 2005. – 92 p.
4. *Chowdhury M.S.I. Family Bond and Traumatic Pathology in Alice Munro's "The Bear Came Over the Mountain"* / M.S.I. Chowdhury // *Stamford Journal of English*. – Vol 6. – 2011. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.banglajol.info/index.php/SJE/article/view/13906>
5. *Englund P. Award Ceremony Speech* / P. Englund // *Nobelprize.org. The Official Web Site of the Nobel Prize* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2013/presentation-speech.html.
6. *Gottlieb E. Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial* / E. Gottlieb. – Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001. – 34 p.
7. *Jamieson S. Reading the Spaces of Age in Alice Munro's "The Bear Came Over the Mountain"* / S. Jamieson // *A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature University of Manitoba* [editor: Dr. Dawne McCance]. – Vol. 47, № 3. – Mosaic (Winnipeg), Mosaic. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-385796299/reading-the-spaces-of-age-in-alice-munro-s-the-bear>
8. *Krause M. "Facing our Future: An Examination of Age and Gender in Margaret Atwood's "The Stone Mattress": thesis: spring 5-2016* / M. Krause. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://digitalcommons.csbsju.edu/honors_thesis/9
9. *Kriebernegg U. "Time to go. Fast not slow": geronticide and the burden narrative of old age in Margaret Atwood's "Torching the Dusties"* / U. Kriebernegg // *European Journal of English Studies*. – 2018. – Vol.22, № 1. – С. 46-58. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://doi.org/10.1080/13825577.2018.1427200>
10. *Kustec A. Unravelling the mystery of reality: typical Canadian elements in the short stories of Alice Munro* / A. Kustec. – Ljubljana University Press, Faculty of Arts (Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani). – Vol 31. – 1998. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://revije.ff.uni-lj.si/ActaNeophilologica/article/view/6541>

11. Mars and Venus: Does Gender Matter in Ageing?: conference report (July, 9-10, 2007, Newcastle) / The University of Newcastle's research centre for gender, health and ageing and The Australian association of gerontology . – Newcastle: The University of Newcastle, 2007. – 22 p. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.newcastle.edu.au/__data/assets/pdf_file/0019/34048/Mars-Venus-Conference-Report.pdf
12. Merriam-Webster's Collegiate Dictionary / [Founders G. Merriam, Ch. Merriam]. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ageism>
13. *Munro A.* The Bear Came Over the Mountain/ A. Munro // The New Yorker [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/10/21/the-bear-came-over-the-mountain-2>.
14. *Oppenheim M.* Margaret Atwood: Feminism is not about believing women are always right / М. Oppenheim. – The Independent, 18 July, 2017. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/margaret-atwood-hand-maids-tale-author-feminism-women-not-always-right-a7847316.html>
15. *Snaith H.* “Dystopia, Gerontology and the Writing of Margaret Atwood” / H. Snaith // Feminist Review. – Palgrave Macmillan UK. – Vol. 116, № 1. – P. 118–132. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://link.springer.com/article/10.1057/s41305-017-0068-5>
16. *Steno K.* Call of the Wild - Heroines in Canadian Women's Wilderness Fiction: Master's Thesis / K. Steno. – University of Copenhagen, 2012. – 87 p. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.grin.com/document/188676>
17. *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 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://jsse.revues.org/1121#bibliography>.
18. World Population Ageing 2015 / Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2015). – New York: United Nations, 2015. – 149 p.

Надійшла до редколегії 06.06.2018 р.

IV. КОЛОНІАЛЬНИЙ ТА ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ

УДК 821.111–32.091

О. Р. Посудиевская

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

КАПЕРСКИЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА: ОБРАЗ ИНДИИ В «ПИСЬМАХ МАРКА» Р. КИПЛИНГА

Розглянуті особливості втілення проблеми зустрічі/зіткнення представників західного суспільства з екзотичним індійським середовищем у серії оповідань Р. Кіплінга «Листи Марка». Проводиться паралель у зображенні взаємодії цивілізованого героя з індійським культурним та природним фоном в оповіданні «Bubbling Well Road» та романі «Наулака».

У статті показана зміна сприйняття індійської реальності «чужаком» з цивілізованого світу – англійцем («Листи Марка», «Bubbling Well Road») та американцем («Наулака»). Західні герої, охоплені відчуттям переваги над дикою, варварською, завойованою країною, втрачають впевненість у «всемогутності» білої людини при зануренні в екзотичний світ розкішної природи та близькому знайомстві з багатою спадщиною давньої індійської культури.

Ключові слова: сприйняття образу «чужого», прагматично-утилітарний погляд на світ, індійська реальність, екзотична східна культура.

Рассматриваются особенности воплощения проблемы встречи/столкновения представителей западного общества с экзотическим индийским пространством в серии очерков Р. Киплинг «Письма Марка». Проводится параллель в изображении взаимодействия цивилизованного героя с индийским культурным и природным фоном в рассказе «Bubbling Well Road» и романе «Наулака».

В статье показано изменение восприятия индийской реальности «чужаком» из цивилизованного мира – англичанином («Письма Марка», «Bubbling Well Road») и американцем («Наулака»). Западные герои, охваченные чувством превосходства над дикой, варварской, завоеванной страной, теряют уверенность во «всемогуществе» белого человека при погружении в экзотический мир роскошной природы и близком знакомстве с богатым наследием древней индийской культуры.

Ключевые слова: восприятие образа «чужого», прагматично-утилітарний взгляд на мир, индийская реальность, экзотическая восточная культура.

The article concentrates on the peculiarities of embodiment of the problem of meeting/ conflict of the representative of the Western society with the exotic Indian environment in the series of R. Kipling's stories *Letters of Marque*. The study is conducted in the comparative context with the writer's story *Bubbling Well Road* and the novel *Naulakha*, where the same problem is highlighted.

The analysis reveals the transformation of perception of the Indian reality by the intruder from the civilized world – an Englishman (*Letters of Marque*, *Bubbling Well Road*) and an American (*Naulakha*). The Western characters, overtaken by the ambitious feeling of supremacy over wild, barbarous land, lose their confidence in the white man's superiority when they are captured by the world of luxurious and mysterious nature and become fascinated by Indian rich historical and cultural heritage.

Keywords: perception of the image of the «alien», pragmatic and utilitarian worldview, Indian environment, exotic Eastern culture.

Начало работы Редьярда Киплинга в газете «Пионер» (1887) ознаменовалось двухмесячным путешествием по Раджпутане – вассальном княжестве Британской

Индии, на территории которого было разрешено автономное управление [4]. В это время как раз и наблюдается необычный всплеск гения писателя, что не удивительно для творческого человека, охваченного калейдоскопом впечатлений. Многочисленные экзотические пейзажи и величественные памятники старины менялись один за другим по мере того, как Киплинг «колесил от Агры... до Джайпура... двуколкой до Удайпура... верхом на слоне в Читтор... на поезде в Адджер... до Бунди и назад в Адджер и Джодхпур» [14, с. 159].

Целью поездки Киплинга было выполнение задания редакции «Пионера» – составить серию репортажей о Раджпутане. Однако молодой репортер проявляет творческий подход к работе, и вместо ожидаемого текста, наполненного фактографической информацией, рождается 19 очерков, написанных «легким, увлекательным стилем», который как будто «несет» читателя от одного места к другому по экзотическому миру Раджпутаны, в котором, как утверждают критики, «британская империя и индийская культура встречаются вместе, иногда переплетаясь, а иногда – нет» [9]. По мнению Дженнифер Фрайтаг, Киплинг лишь осторожно касается поверхности этого мира, не углубляясь в него, в противном случае, он потерял бы читателей. В результате, «Письма Марка» оказываются «великолепной работой» для желающих бегло ознакомиться с жизнью в Британской Индии [9].

Интересно название, под которым автор объединяет рассказы, – «Письма Марка». Как известно, так назывались «каперские письма», или «каперские свидетельства» («Letters of Marque and Reprisal») [13], которые выдавались правительством государства владельцам частных судов в качестве разрешения на беспрепятственное нападение на корабли тех стран, с которыми велась война [1]. Таким образом, уже само название произведения указывает на ту роль, которую Киплинг выбирает для главного героя, который появляется во всех рассказах, – «пират» и захватчик чужих владений, но действующий на законных основаниях (здесь хотелось бы поспорить с утверждением Д. Монтефиоре о том, что упоминание о каперском свидетельстве в названии – не более, чем «корабельная шутка» Киплинга [14, с. 159]). Главным героем рассказов становится англичанин (the Englishman), увлекающийся путешествием по экзотическим для европейца странам – Японии, Сингапуру, Цейлону и Раджпутане. В его образе, как утверждают исследователи, Киплинг воплощает самого себя [9; 8, с. 232; 14;]. Как считает Д. Монтефиоре, автор именно таким образом пытался выразить ощущение свободы репортера, которое появилось по причине большого расстояния между автором репортажей и читательской аудиторией, чего не было в Лахоре, где Киплинг каждый день видел своих читателей в местном клубе [14, с. 160]. А вот Мэри Конде утверждает, что Киплинг идентифицирует себя в названии как «пират-журналист», которому дали лицензию на совершение «набега» на дальние страны ради «добычи» для газеты [8, с. 232].

По мнению Д. Монтефиоре, «англичанин» никогда не забывает о своем происхождении из более высокой расы, чем местные жители, поэтому в описаниях посещаемых им мест ощущается «обычная сдержанность», «подчеркнутая расовая идентичность», а герой «позиционирует себя отдельно от того, что он видит» [14, с. 160-161]. Сам же автор оказывается пусть «прекрасным и высокочувствительным», но все же «предвзятым наблюдателем» индийской реальности [14, с. 160].

Тем не менее, как справедливо отмечает исследовательница, несмотря на предвзятое отношение «англичанина» к местности, по которой он путешествует, он не проявляет себя как «невежливый колониальный хвостун» [14, с. 161]. А вот другой герой проявляет. Им оказывается юноша из Манчестера – типичный молодой викторианец конца XIX века, который стремится получить максимальную выгоду и удовольствие от любого события: «...казалось, что он прожива-

ет свою жизнь, будучи «очень довольным» по поводу абсолютно всего»¹ [11]. Поэтому он был «очень доволен» посещением Агры, «очень доволен» посещением Дели и... «очень доволен» посещением Тадж-Махала» [11], где продавались сувениры – предметы «истинно восточной» экзотики, которые можно приобрести за деньги: «он покупал шали и вышитые изделия под звон определенного количества рупий... а при покупке драгоценностей звон рупий был иной» [11]. Герой считает Индию «великим местом» только потому, что «здесь можно купить много вещей» [11].

Однако «необыкновенно самоуверенный» «культурный наблюдатель» из метрополии, оценивающий индийскую реальность с прагматично-утилитарной точки зрения (что, на самом деле, «искажает» и «переворачивает» факты индийской реальности), кажется «очевидным безумцем» третьему персонажу «Писем» [11]. Этот герой имплицитно участвует в ходе сюжета и постоянно комментирует события повествования, а также чувства и эмоции «англичанина». Его многочисленные реплики: «мы в Индии», «мы в этой стране», «можем ли мы удивляться...?», «с англо-индийской точки зрения» [11] раскрывают национальную принадлежность героя и его роль в произведении – 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» [11].

Таким образом, рассказчик англо-индийского происхождения присутствует уже в первом «Письме», хотя, по мнению Д. Монтефиоре, этот герой раскрывает себя только в десятой главе, где рассказывается о давнем (не известном «заядлому путешественнику», но важном в истории индийского народа) событии – разграблении Читтора в XIV веке [14, с. 165]. Нельзя не согласиться с утверждением исследовательницы, что Киплинг как бы выходит из роли «насмешливого и даже любопытного англичанина» и примеряет на себя новую ипостась «рассказчика» (story-teller) [14, с. 165]. Тем не менее, следует отметить, что эти образы-маски постоянно чередуются по ходу развития сюжета, начиная с первой страницы повествования. Сам автор как бы выступает в двойной роли – английского путешественника, для которого индийская реальность оказывается «чужой», и англо-индеец (т.е. «своего»).

Не удивительно, что именно благодаря такой проекции – через взгляд англо-индийского героя, читатель узнает о величии 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» [11]. Однако этому возвышенно-поэтическому восприятию и трепетному отношению к индийскому историко-культурному наследию тут же противопоставляется иное отношение к памятникам старины. Как с грустью отмечает англо-индийский рассказчик, 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» [11]. Контраст между мироощущением, обладающим видением прекрасного, отношением к индийской реальности как к родной среде (т.е. к «своему») и утилитарно-практичным взглядом на мир, пренебрежением к Индии как к

¹ Перевод, где специально не указано, – мой. – О. П.

экзотической, дикой стране (т. е. к «чужому») проявляется в мельчайших деталях повествования (к примеру, Тадж-Махал представлен в английском путеводителе довольно скромно – «благородное сооружение», а рядом с разрушенными дворцами строятся мостовые, залитые бетоном [11]).

Авторская ирония по поводу формирования «западного» образа Индии сменяется горечью по мере того, как Киплинг показывает отступление «старой» индийской культуры под натиском западной цивилизации. «Следы» наступления Запада отмечает англичанин, а его наблюдения сопровождаются комментариями англо-индийца. К примеру, знаменитый Джайпур – место действия многочисленных легенд и преданий – приобретает все больше отличительных особенностей европейских городов конца XIX века с газовым освещением и бетонными мостовыми. Д. Монтефиоре справедливо акцентирует внимание на том факте, что и здесь Киплинг не мог не упомянуть, кому принадлежит авторство столь «блестящих» преобразований (в частности, установление газового освещения и строительство мостовых), – конечно же, англичанам – доктору Хендерсону, члену городского правления, и полковнику Джейкобу, инженеру, ставшими для местных жителей «благословением, ниспосланным свыше» [14, с. 163]. В ходе сюжета автор продолжает подчеркивать техническое превосходство англичан над индийцами: разграбленный Читтор стоял разрушенным до тех пор, пока его правитель не пригласил английских инженеров-распорядителей, которые могли бы «провести уборку» и в дальнейшем «содержать город в порядке» [11].

В этой встрече голосов героя-англичанина и англо-индийского рассказчика выразительно предстает «поразительный контраст» между «старым» и «новым», возникший в результате перестройки старинных индийских городов, – «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» [11]. Представители западной цивилизации как будто высмеивают историко-культурное наследие завоеванной ими страны, а Киплинг таким образом выявляет свое видение проблемы, затронутой в знаменитом романе Марка Твена о путешествии американцев в Старый Свет, в частности, в эпизоде отказа представителей «нового» общества обратить внимание на «подержанную дохлятину», а в действительности – мумию египетского фараона, умершего три тысячи лет назад («Простаки за границей», 1869).

Как показывает Киплинг, даже коренные жители Индии попали под влияние «нового» практично-утилитарного мироощущения, 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 индеец выполняет работу гида, то «стремится содрать максимальную оплату» с туриста [11].

В устах англо-индийца звучит прогноз автора по поводу перспективы развития англо-индийского, как впрочем, и викторианского общества. На первый взгляд, он – пессимистичный. Ведь «беспардонных» представителей буржуазного общества конца XIX века невозможно «научить почтительному отношению» к памяткам старины. Киплинг развивает ту же идею, которая прозвучит в работах Ницше и других философов *fin de siècle* об антагонизме понятий «культура» и «цивилизация» и утрате цивилизованным человеком своей целостности и цели существования. Так, воспринимая Индию как варварскую страну в плане цивилизационного развития, англичанин меняет о ней мнение, когда смотрит на нее изнутри. К примеру, Тадж-Махал, о котором герой составил первоначальное суждение, опираясь на сухую, фактографическую информацию из текста путеводи-

теля («благородное сооружение»), внезапно воспринимается по-иному, когда англичанин видит его собственными глазами, – преобразается, «принимая сотни новых форм», причем «каждая из них была идеальной» [11], а их красота не поддавалась объяснению с логической точки зрения (игра солнечного света, проникающего через утренний туман).

Магическая атмосфера индийской старины воздействует на английского героя с особой силой во время посещения Гау-мухх, или «Рта коровы», – подземного водопада, стекающего со скалы в небольшой водоем недалеко от крепости Читтора (“Gau-mukh”). Этот источник имеет не только историческое значение (жители Читтора брали из него воду во время осады города) – он считается священным местом паломничества у индийцев. Согласно легенде, «Рот коровы» стал последним убежищем королевы раджпутов Падмини, которая, вместе со своими служанками, покончила жизнь самоубийством, чтобы не попасть в руки влюбленного в нее правителя Дели, намеревающегося захватить силой ее королевство [16]. Именно здесь английский герой, дерзнувший спуститься к источнику, «испытывает прямое столкновение» [14, с. 166] с драматичными событиями, рассказанными в индийской легенде. Трагическая атмосфера печального эпизода истории Читтора окутывает англичанина и, как некий временной портал, уносит его на 2000 лет назад. У героя появляется необычное для цивилизованного европейца ощущение ужаса. Меняется и его восприятие реальности: тропинка, ведущая по склону горы вниз к усыпальнице, кажется ему дорогой в западню, где «он упадет с отполированных камней в зловонный водоем», или источник внезапно «выйдет из берегов и поглотит его», или каменные плиты «упадут и расплющат его» [11].

По мнению исследователей, сцена осмотра «Рта коровы» волшебным образом воздействует на воображение героя и выявляет его панический страх от «прямого столкновения» с «чужим» – «в высшей степени сексуализированным», «феминизированным» индийским природным и историко-культурным фоном [14, с. 166]. Этот страх усиливается при воспоминании об еще одной легенде, рассказанной герою местными жителями: «то ли дьявол, то ли вампир, то ли Нечто стоит на пути к проходу» в гробницу [11].

Примечательно, что ситуации, в которых возникает угроза жизни представителю западной цивилизации со стороны мистического и загадочного, как будто «ожившего» экзотического индийского пространства, представленного в образе непроходимых зарослей, пышной тропической растительности, глубокого колодца, озера или ямы, обыгрывается Киплингом в его дальнейшем творчестве. Так, героя небольшого рассказа «Bubbling Well Road» (1888), заблудившегося в «удушливой» траве, спасает от падения в таинственный колодец лишь его внимательность к необычным звукам (зловещему шуму воды и эху) и способность видеть «ясным, четким взглядом» [10]. Еще более яркими красками описывается столкновение с «живой» индийской природой американского персонажа романа «Наулака» (“Naulakha”, 1891) – Николаса Тарвина, стремящегося договориться с президентом железнодорожной компании построить железную дорогу через его родной город. Герой охвачен сугубо прагматичным желанием добыть жене президента ожерелье индийского махараджи из 45 драгоценных камней в обмен на помощь в заключении сделки с ее мужем. Представителя «нового» общества не останавливает ни необходимость пробраться через «нескончаемые вереницы колючего кустарника, в бешенстве протягивающего ветви к небу», ни скачка до изнеможения по «чудовищно огромной» равнине [12]. Однако даже прагматичный оптимист настораживается при непонятном «ехидном смешке», который впоследствии оказывается шумом воды [12].

Киплинг, который с рождения чувствует и воспринимает Индию с ее экзотической природой, звуками и запахами как «свою» среду, уже в «Пись-

мах Марка» начинает персонифицировать образ индийского природного фона, который, тем не менее, кажется западным героям «чужой», враждебной стихией, несущей в себе роковое начало. Так, с точки зрения английского путешественника источник Гау-мухх «булькал и задыхался от кашля, как человек в предсмертной агонии» [11]. Безымянный герой «Bubbling Well Road», а потом и Тарвин слышат «ехидный», «исключительно непристойный смех», переходящий в «удушливый кашель», который в обоих произведениях оказывается шумом «небольшого ручья», стекающего со стены колодца [10] или «прерывисто бьющего струей из гробов высеченного рта коровы», наполняя озеро возле храма [12].

При первой встрече с «чужим» пришельцы из западного цивилизованного мира пытаются объяснить происходящие события с привычной для них позиции логики. Англичанину из «Писем» кажется, что во «Рте коровы» нет ничего пугающего, ведь источник загадочного шума – всего лишь маленький ручей [11], а англичанин и американец, пытаясь определить происхождение таинственных звуков, вообще полагают, что имеют дело с живым человеком. Так, герой «Bubbling Well Road» утверждает, что «нет ни малейшей необходимости смеяться, когда находишься в высокой траве», ведь это «неприлично, а также невежливо» [10], а Тарвина «ехидный смех» настолько раздражает, что он «дает клятву найти этого насмешника» [12].

Тем не менее, несмотря на то, что западные герои находят рациональное объяснение необычным звукам, всех персонажей внезапно охватывает необычное для представителя «нового» общества ощущение таинственной угрозы и скорой беды, граничащее с животным ужасом перед неизвестной опасностью. Тревожное чувство «заядлого путешественника» сначала перерастает в убеждение, что «он совершил большую ошибку, дерзнув войти в самое сердце Читтора», а через две минуты сменяется страхом и стремлением «быстро покинуть это давнее кровавое место» [11]. А когда герой, «спотыкаясь», взбирается вверх по ступенькам, его покрывает пот, «который появляется после добросовестного труда или – детского страха» [11]. Англичанин из «Bubbling Well Road» тоже потеет от страха во время столкновения с непознанным, хотя пытается объяснить свое состояние с позиции здравого смысла («Жара заставила меня вспотеть»), а услышанный им «низкий смех», который «без сомнения, звучал отчетливо», заставляет его «задрожать» [10]. Как и у «заядлого путешественника», у героя возникает «искреннее желание» покинуть жуткое место и «оставить в покое большого кабана», на которого он решил поохотиться [10]. А злость Тарвина, возникшая вследствие продолжительного спуска в подземелье, и раздражение из-за необычного «ехидного смеха» быстро сменяются «страстным желанием выбраться на солнечный свет» [12].

Ирония автора ощутима в комментарии о том, что американца, в общем-то, «толкает вперед в темноту» вовсе не любовь к приключениям, а «расовый инстинкт – любопытство» [12] (как и желание исследовать загадку с научной точки зрения, а также материальный расчет, связанный с выгодной для героя сделкой). Тем не менее, подобный прагматично-рациональный подход не уберегает Тарвина от ощущения страха – он «дрожит с головы до ног», когда его нога наступает на человеческий череп [12]. Это чувство многократно усиливается, когда герой слышит звук «тяжелого дыхания» [12]. А несколько секунд спустя практичный американец «переживает все муки чисто физического ужаса», пытаясь определить источник «то ли звериного, то ли человеческого рева» [12].

Как и следовало ожидать, знаки сверхъестественного, с которыми приходится столкнуться Тарвину, имеют вполне земное происхождение – это шум от движений священного крокодила, живущего в подземном храме, который ожидал привычное для него утреннее кормление. Тем не менее, это распространенное в индийских джунглях животное, ставшее религиозным атрибутом для местных

жителей, оказывается для американца олицетворением дикого, таинственного мира, непознанного с логической точки зрения, несущего в себе угрозу для жизни цивилизованного чужака. Как вновь иронизирует Киплинг, «западный человек знает о многих странных вещах, но аллигатор не попадает в сферу его обычных знаний» [12].

Индийская флора и фауна, обыденная для местных жителей, воплощается в произведениях Киплинга в образе единого «живого» пространства, организма, обладающего собственным сознанием и эмоциями. Так, «низкий смех» воды в «Bubbling Well Road» вскоре «перерастает в радостные возгласы» [10]. В «Наулаке» ветер «поет на пустынных улицах», гоняя перед собой облако пыли, которое «бормочет» и «со вздохом ложится на землю»; деревья «подаются вперед, склонив головы вместе, как ночные стражи» [12]. Эта непостижимая разумом среда как бы отторгает «чужаков» из другого мира. Она чужая для пришельцев из западной цивилизации, которые воспринимают все вокруг как огромный, беспорядочный хаос. В образных описаниях джунглей и руин древних городов со всей отчетливостью проявляется такой взгляд американского и английского героев: «бесформенный каменный желоб» [11], «гигантские резервуары», «бесконечная равнина», «беспорядочно расставленные скульптуры» [12]. Англичанин из «Bubbling Well Road» устает от «спотыкания и проталкивания» через «необыкновенно густую» траву [10]. Тарвину приходится пробираться к храму через «заросли мимозы, переплетающейся с высокой травой», а, достигнув цели, герой отдыхает, сидя под фиговым деревом, которое «протянуло тысячи рук над водой» [12].

Водное пространство (колодец, источник, озеро) становится некой центральной точкой, в которой, в конце концов, оказывается «чужак», осмелившийся вторгнуться в девственно нетронутый мир дикой природы. И это неудивительно. Согласно мифологии индусов, вода дала начало творения вселенной [5], она – священная основа и источник жизни, а потому может очистить не только тело, но и душу от грехов, «смыть» нечистые помыслы, вину и ложные убеждения [3; 7]. Таким образом, герои, обладающие устойчивыми взглядами на окружающую действительность, принятыми в западном обществе, как бы сталкиваются с основой бытия, а автор, в свою очередь, подвергает героев некоему эксперименту, проверяя их эмоциональные реакции, которые меняются по мере приближения персонажей к водному объекту.

Так, первоначальное логичное негодование западных героев из-за трудностей пребывания в диком месте, где отсутствуют привычные удобства, тяжелых погодных условий (жары и влажности), непроходимости джунглей и скользких камней под ногами (вместо прямых, удобных дорог) быстро сменяется несвойственным представителю цивилизованного общества ощущением тревоги, беспокойства, предчувствием беды и опасности, которые достигают апогея возле источника воды. Попытки путешественников дать ясное логическое объяснение причины внезапно охватившей их дрожи, «детского страха» и «чисто физического ужаса» не увенчиваются успехом. Неожиданно для себя англичане и американец осознают, что столкнулись с чем-то необычным и необъяснимым с научной точки зрения. Не случайно, в конце рассказа «Bubbling Well Road» образ колодца, который «смеется про себя», внезапно персонифицируется в сознании англичанина: слово «колодец» пишется в тексте с заглавной буквы (Well) [10].

В эпизодах встречи/столкновения западных героев с «живым» водным «организмом» вся нетронутая цивилизацией индийская реальность как бы олицетворяется в образе единой водной стихии, который максимально персонифицируется и, наконец, сливается с образом призрачного «Нечто», охраняющего по легенде вход в «Рот коровы» в «Письмах Марка». Создается впечатление, что сама сущность индийского мира «оживает» и подсмеивается над западными завоева-

телями, стремящимися познать загадки неизведанного пространства с помощью привычной для них системы координат мышления. «Радостный смех» Индии над англичанином слышится со дна глубокого колодца в «Bubbling Well Road», «ехидное» подсмеивание над американцем звучит в недрах древнего храма в «Наулаке». Английский путешественник из «Писем» вообще ощущает «нечто жуткое» в атмосфере непознанного Востока вокруг источника. Как признается сам герой, «это было не чувство опасности или боли, а предчувствие великого зла» [11].

Возможно, именно из-за этого «предчувствия» англичанин не может выдержать более двух минут пребывания в подземелье возле того места, где произошло самоубийство правительницы Читтора. И хотя герой пытается логически осмыслить и объяснить причины необычного психического состояния и убедить себя, что все это – «чепуха», «ночной кошмар, возникший в ясный день, и глупость, которую нужно отбросить», привычный для него способ постижения действительности не срабатывает [11]. «Заядлый путешественник» начинает осознавать, что он «не желает узнавать никаких археологических данных <...> делать какие-либо заметки», более того – он даже «старается не оглядываться», когда «с трудом выбирается» из подземелья наверх – к солнечному свету [11].

Посещение «Рта коровы» и знакомство с кровавой историей Читтора, похоже, произвело огромное впечатление на самого писателя. Ведь не случайно детальному описанию исторических событий города посвящена почти целая глава «Писем», а сам Читтор становится прообразом заброшенного мертвого города Гуннара, в котором американский герой «Наулаки» надеется найти ожерелье. Киплинг даже воссоздает в своем романе образ реальной Башни Победы, которая находилась в центре Читтора, – именно на «резную башню» в центре Гуннара взбирается Тарвин, чтобы быстрее осмотреть окрестности и найти знаменитый храм, где, согласно сюжету, хранится украшение [12]. Башня Победы, которая существует и сегодня, действительно является ориентиром для определения местоположения «Рта коровы» [6]. А само подземелье узнается в описаниях подземного храма возле озера, который, в конце концов, обнаруживает американец: «...скала была истерта на глубокие желоба, более гладкие, чем лед, обнаженными ногами миллионов людей, которые шли по этому пути...», а их «обнаженные ноги» превратили ступени в «зеркальные бугры и выпуклости» [12] (ср. «Камень ступеней был истертым и отполированным ужасными, обнаженными ногами, пока на нем не проявились отпечатки следов, блестящие, подобно агату» [11]); «...тонкий ручей воды...порывисто бил струей из грубо высеченной коровьей головы и стекал по каменной трубе в темно-синее озеро» [12] (ср. «В узком углублении вода стекала в котловину через бесформенный каменный желоб, а из котловины снова стекала в резервуар» [11]). Более того, загадочное место, в котором прагматичный американский герой «переживает все муки чисто физического ужаса», носит такое же название, как и реальная историческая достопримечательность, – «Рот коровы», или «Коровья пасть» (перевод Г. Моисеевой) [2]. Памятник индийской старины через художественное воплощение в романе писателя раскрывает свой особый, сакральный смысл и для читателя. Как и в «Письмах Марка», историческое место становится тем пространством, в котором человек иной цивилизации, не приемлющий то, что ей не соответствует, меняет свой взгляд и восприятие окружающего мира.

Попадая в «сердце» загадочной для них индийской реальности – водный объект, англичане и американец как будто переживают проверку своих прежних предубеждений. У каждого из них возникают сомнения в абсолютном превосходстве «белого» человека в контексте «нецивилизованного», как им казалось, индийского мира, и каждый из них открывает для себя что-то новое в его образе и сущности. Англичанин из «Bubbling Well Road» признает, что местность вокруг колодца скрывает какую-то тайну, и начинает прислушиваться к словам местных

жителей о том, что в густой траве живут демоны и привидения [10]. Тарвин, ранее с пренебрежением относившийся к индийскому историко-культурному наследию, настолько потрясен открывшейся перед ним панорамой древнего города «в красных отблесках рассвета», что «с полной серьезностью» «снимает шляпу» при виде павлина, чей распутившийся хвост «сверкнул во всем великолепии в лучах солнца» на фоне скульптур на стене «величественного красного дома» [12]. А путешественник из «Писем» обретает способность испытать искреннее восхищение от созерцания сияющих звезд «в отражении небосвода на безмятежной глади озера», расположенного возле города Бунди. Представитель викторианского общества, привыкший к комфорту, внезапно понимает, что он попал в иную реальность с иным жизненным укладом, в которой привычные для него потребности в тех благах, которые может дать цивилизация, – отоплении, питьевой воде высшей степени очистки – кажутся «смешными» и неуместными [11]. А засыпая под открытым небом, англичанин вообще приходит к умозаключению о том, что «было бы хорошо и приятно» не возвращаться в цивилизованное общество, а вместо этого «лежать днем на теплой насыпи, залитой солнечным светом, ночью сидеть возле костра, отбрасывающего тени, и слушать приглушенные голоса и шепот темноты в горах» [11].

Встреча жителей западного мира с экзотичным востоком, незнакомой культурой учит их иному, нестереотипному восприятию чужой реальности. И оказывается, что «услышать закат солнца», осознать «момент перехода дня в ночь» и ощутить «полноценное наслаждение» жизнью можно только в состоянии «открытого контакта с землей», а при его достижении приходит чувство «полной гармонии и дружественного отношения ко всем существам на земле» [11]. Приятие англичанином пантеизма, который исповедуют его индийские провожатые, – учения о всеобъемлющем, фундаментальном единстве всей Вселенной [15] – не только помогает герою ощутить себя частью природы, но, в сущности, меняет его восприятие образа «чужого». «Каперские свидетельства» – свидетельства амбициозного победителя и завоевателя чужого пространства – оказываются проникновенным, сочувствующим и принимающим это пространство рассказом.

Библиографические ссылки

1. *Каперы, пираты, буканьеры, маронеры, флибустьеры, корсары* [Электронный ресурс] // История морского пиратства. – 2007-2017. – Режим доступа: <http://www.история-пиратов.рф/plugins/content/content.php?content.32> – Заголовок с экрана.
2. Киплинг Р. Наулака – История о Западе и Востоке [Электронный ресурс] / Р. Киплинг; пер. с англ. Г. Моисеевой // LitRu.ru – бескрайний книжный мир. – Режим доступа: <http://www.litru.ru/?book=48413&description=1> – Заголовок с экрана.
3. *Культ воды в Индии* [Электронный ресурс] // Библиотека K2X2.Info. – Режим доступа: http://www.k2x2.info/kulturologija/yeti_porazitelnye_indiicy/p6.php – Заголовок с экрана.
4. *Раджахстан*. Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электронный ресурс] // Википедия – свободная энциклопедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%85%D0%B0%D0%BD> – 30.04.2018. – Заголовок с экрана.
5. Редкозубова О. С. *Ромах О. В.* Мифология Индии как первоначальная философия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/mifologiya-indii-kak-pervonachalnaya-filosofiya> – Заголовок с экрана.
6. *Священное озеро Gaumukh Kund* [Электронный ресурс] // Блог профессионального путешественника. – Режим доступа: <https://in-trips.ru/blog/svyashchennoe-ozero-gaumukh-kund.html> – 12.02.2016. – Заголовок с экрана.
7. *Символика в индийской мифологии* [Электронный ресурс] // Онлайн-школа хинди, история и культура Индии. – Режим доступа: <http://hindirus.ru/simvolika-v-indiyskoymifologii.html> – 22.03.2017. – Заголовок с экрана.

8. Conde M. Constructing the Englishman in Rudyard Kipling's *Letters of Marque* / M. Conde // The Yearbook of English studies. – Vol. 34. Nineteen-Century Travel Writing. – Modern Humanities Research Association, 2004. – P. 230-239.
9. Freitag J. Letters of Marque by Rudyard Kipling [Електронний ресурс] / J. Freitag. – Режим доступа: <http://www.goodreads.com/book/show/8571832-letters-of-marque> – Заголовок с экрана.
10. Kipling R. Bubbling Well Road [Електронний ресурс] / R. Kipling. – Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/lifes/chapter10.html> – Заголовок с экрана.
11. Kipling R. Letters of Marque [Електронний ресурс] / R. Kipling // The University of Adelaide Library. – The University of Adelaide. – Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/marque/index.html> – Заголовок с экрана.
12. Kipling R. The Naulahka: A Story of West and East [Електронний ресурс] / R. Kipling // The University of Adelaide Library. – The University of Adelaide. – Режим доступа: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/naulahka/index.html> – Заголовок с экрана.
13. *Letter of Marque* [Електронний ресурс] // Wikipedia, the free encyclopedia – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Letter_of_marque – 27.01.2017 – Заголовок с экрана.
14. Montefiore J. Vagabondage in Rajastan: Kipling's North Indian travels / J. Montefiore // In Time's eye. Essays on Rudyard Kipling / ed. by J. Montefiore. – Manchester University Press, 2016. – P. 159-176.
15. *Pantheism* [Електронний ресурс] // Wikipedia, the free encyclopedia – Режим доступа: <https://en.wikipedia.org/wiki/Pantheism> – 05.06.2018 – Заголовок с экрана.
16. Rani Padmini [Електронний ресурс] // Wikipedia, the free encyclopedia – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Rani_Padmini – 17.06.2018 – Заголовок с экрана.

Надійшла до редколегії 02.07.2018

УДК 821. 111-13 «18-19»

Т. Н. Потницева

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

«БРЕМЯ БЕЛОГО ЧЕЛОВЕКА»: КИПЛИНГОВСКАЯ ТЕМА В АМЕРИКАНСКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

У центрі уваги – три оповідання європейських (Р. Кіплінг, П. Лоті) та американського (Дж. Лонг) авторів, в яких втілено популярну наприкінці XIX століття орієнтальну тему, пов'язану з проблемою зустрічі Сходу та Заходу.

Написані незалежно одне від одного, але практично в один і той же час, ці оповідання вражають тотожністю сюжетних ліній, образних планів та переживанням процесу осмислення місії й «тягаря білої людини». Орієнтальна тема у цей час стає однією із знакових як у літературі, так і в інших формах мистецтва. Для когось ця тема була можливістю проникнути в захопливий екзотичний світ, повний пригод, а для когось – південно-східний локус ставав тим простором, де рефлектуюча людина з гострим відчуттям несправедливості опинялася перед непростими проблемами зустрічі різних цивілізацій, національної та етнічної самоідентифікації і кінець кінцем – перед проблемою місії та тягаря білої людини. Усі три оповіді – це «сумні повісті про кохання», де саме кохання представлено як «критерій морального потенціалу й людяності», де трансформуються поняття «варварство» і «культура» і де варварство часто-густо постає у масці культури. Гострота переживання проблеми зустрічі/зіткнення Сходу та Заходу у кожного з авторів обумовлена тим, що вона відчута ними завдяки особистому досвіду, завдяки короткому або довгостроковому процесу входження та вживання в чужу культуру. Відчуття «чужого» як «несправжнього», «дивного» (odd, як би сказав Е. По), «неправильного», «кумедного», з яким можна

пограти, об'єднує у сприйнятті Сходу всіх прибульців сюди з Америки, Англії та Франції. А авторів об'єднує те, що у всіх у них тема «свій» - «чужий» у конкретному східному інтер'єрі перетворюється на глобальну проблему буття з його незбагненною опозицією «видимого» та «суттєвого», «уявного» та «дійсного» – всього того, що було актуальним і болючим для покоління кінця XIX століття і що було втілено практично у всій літературі цієї пори.

Ключові слова: східна й західна культура, цивілізація, зустріч/зіткнення, етнічна та расова самоідентифікація, своє та чуже.

В центре внимания – три рассказа европейских (Р. Киплинг, П. Лоти) и американского (Дж. Лонг) авторов, в которых воплощена популярная в конце XIX века ориентальная тема, связанная с проблемой встречи Востока и Запада.

Написанные независимо друг от друга, но практически в одно и то же время, эти рассказы поражают сходством сюжетных линий, образных планов и переживанием процесса осмысления миссии и «бремени белого человека». «Цивилизаторская миссия» белого человека в Юго-Восточном регионе получила, как показывают авторы, обратный эффект: именно он, белый человек, оказывается перед необходимостью узнавать «других» богов (неслучайно во всех трех историях важен аспект встречи христианства и индуизма, христианства и синтоизма), именно он поставлен в ситуацию выбора нравственного императива своей и общечеловеческой культуры.

Ключевые слова: восточная и западная культура, цивилизация, встреча/столкновение, этническая и расовая самоидентификация, свое и чужое.

The article is focused on three stories by European (R. Kipling, P. Loti) and American (J. Long) authors, in which a popular at the end of the 19th century Oriental topic of West and East encounter is embodied.

Written independently of each other but practically at the same time these stories impress by the identity of plot line, figurative plan and the very feeling concerning the mission and “burden of a white man”. At that time the Oriental topic became one of the iconic topics as in literature as in other forms of art. For somebody this topic was a possibility to penetrate a fascinating, exotic world full of adventures. But for other people this East-West locus became a place where a reflective person with an acute sense of injustice come across the problem of different civilizations encounter, national and ethnic self identity and at last – the problem of mission and burden of a white man. All the three stories are sad tales about love, where love is presented as a “criteria of moral potential and humanity”, where the notions “barbarism” and “culture” are transformed and “barbarism” often appears in the mask of “culture”. The acuteness of feeling East-West encounter is individual in the works of each of the authors but mostly it depends on their personal experience – short or long-time being in the region and specificity of the process of entering the Eastern culture. The feeling of “alien” as “not real”, “strange”(odd as E. Poe would say), “not correct”, “funny” with which one can play unites all the new comers from America and Europe in their perception of the East. And the authors are united by the fact that the topic “alien”- “one’s own” in the concrete eastern interior turns into a global problem of existence with its unchangeable opposition “visible” and “essential”, “imaginary” and “real” / All that was topical and acute for the generation of the end of the 19th century and all that found its embodiment practically in all the literature of the time.

Key words: Eastern and Western culture, civilization, encounter, ethnic and race self identification, “one’s own” and “alien”.

Причина особого интереса европейцев и американцев к странам и культуре Юго-Восточной Азии, «активизации темы Востока»[1] в конце XIX века¹ была, безусловно, в успехах обострившейся колониальной политики государств, в возрастающей роли на мировой арене США, в нескрываемой борьбе стран за сферы влияния и передел мира. Тактика «политики сотрудничества» американцев в юго-

¹ Интерес этот, как справедливо отмечают исследователи, в принципе никогда не исчезал, начиная со Средних веков [9].

восточном регионе с европейскими странами была ответом на триумфальную колониальную политику Великобритании в Индии, ставшей «жемчужиной британской короны» после распада Ост-Индской компании. С 1876 г. уже Британская Индия подчиняется прямому управлению королевы Виктории, взошедшей на престол в этом же, 1876 году.

Ориентальная тема в это время становится одной из знаковых и в литературе, и в других формах искусства. Для кого-то эта тема была возможностью проникнуть в увлекательный, полный приключениями экзотический мир, а для кого-то юго-восточный локус оказывался тем пространством, в котором думающий и остро чувствующий человек вставал перед непростыми проблемами встречи разных цивилизаций, национальной и этнической самоидентификации и, в конечном итоге, перед проблемой миссии и «бремени белого человека», понятого Кипплингом как «каторжный труд», за который награда – «презрение родной державы. / И злоба пасомых стад» [5, с. 292] (*The blame of those ye better / The hate of those you guard* [14]). Рефлексия над столкновением «своего» и «чужого», западной и восточной цивилизации нередко убеждала в проигрыше западной культуры, ее несостоятельности перед восточной особенно в нравственном, общечеловеческом аспекте. Осознание относительности былых, казалось, незыблемых, представлений о превосходстве «своего» над «чужим» вписывалось в общую атмосферу размышлений западного человека конца XIX века о крахе идеалов, их иллюзорности, о «гибели богов». Ориентальный вектор размышлений над всем этим значительным образом способствовал уточнению и расширению диапазона доказательств, оправдывающих пессимистическое умонастроение поколения конца века. К спектру разнообразных тем «рубежа веков» «восточная тема» добавляла темы мультикультурализма и идентичности – расовой, этнической, национальной – в контексте моно- и поликультурного государства.

Три произведения, о которых пойдет речь, написаны, скорее всего, независимо друг от друга, но в одно и то же время. Это рассказ Р. Кипплинга «Лиспет» (*Lispeth*, 1886) из сборника «Простые рассказы с гор» (*Plain tales from the Hills*), вышедшего в 1888 г., рассказ французского морского офицера, а потом популярного в Европе автора колониальных романов Пьера Лоти (*Pierre Loti*, 1850–1923) «Мадам Хризантема» (*Madame Chrysantheme*, 1887) и рассказ американского юриста и писателя Джона Лонга (*John Luther Long*, 1861–1927) «Мадам Баттерфляй» (*Madam Butterfly*, 1887). Лонг – автор именно той истории о мадам Баттерфляй, которую прославит в 1904 году опера Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй» или «Чио-Чио-Сан». Рассказ Лонга был сначала переделан в драматическое произведение знаменитым американским драматургом и продюсером Дэвидом Беласко (*David Belasco*, 1853–1931). Эту постановку Дж. Пуччини и увидел в Лондоне в 1900 г.

При всем том, что у всех авторов разное место действия – Индия у Кипплинга, Япония у Лоти и Лонга – поражает сходство сюжетных линий, образных планов, способствовавших акцентированию главной и актуальной для всех проблемы встречи Востока и Запада, которая оказывается в центре. Острота переживания этой проблемы у каждого связана с тем, что она прочувствована ими на личном опыте, через краткий или долгосрочный процесс вхождения и вживания в чужую культуру. Кипплинг, как известно, вырос в Индии и считал ее своей второй родиной. Тема Индии не отпустит писателя на протяжении всей его творческой жизни. Можно, конечно, увидеть в его произведениях приметы «шовинизма», в котором его обвиняют уже третье столетие от Горького, Оруэлл («...отрицаю ли я то, что сказал о шовинизме и жестокости Кипплинга? Нет...» [8]) до Михаила Веллера («Взлет и пик Кипплинга пришлось на пик славы и могущества Великой Британской империи... Величие Кипплинга соответствовало величию Британии. Закат Кипплинга соответствовал закату Британии. Понимаете?» [3]). Но на вопрос последнего, скорее всего, ответчу «нет». Потому что определить позицию и сторону

писателя как шовинистическую и в романе «Ким», и в других «индийских» рассказах автора, «Лиспет» в том числе, не получается. В чем попробуем убедить еще раз.

Личный опыт переживания «восточной темы» есть и у Пьера Лоти. Настоящее имя писателя – *Lois Mario-Julien Viaud*. Лоти – имя, которое ему дали тайтаны, означает красный цветок. Лоти упомянут Иваном Бунины в его романе «Жизнь Арсеньева», который русский писатель создавал во Франции в 1927 г. Здесь он назван человеком, для которого было что-то «волнующим», «чудодейственным» в самом слове «колония» [2, с. 8]. В 1885 г. в Нагасаки, как и Бенджамин Франклин Пинкертон из «Мадам Баттерфляй», Лоти берет себе временную японскую «жену»² и рассказывает обо всех переживаниях, в основе которых личный опыт. Об этом он сам пишет во Вступлении к рассказу, посвященному герцогине де Ришелье: « Это дневник одного лета моей жизни, в котором я не изменил ничего, даже даты...» [7]. Все происходящее датировано июлем-августом 1885 года.

История Джона Лонга тоже основывается на реальных событиях, которые Лонгу пересказала его сестра Дженни Коррелли (*Mrs Correlli*), жившая в Японии со своим мужем-миссионером. О реальных истоках истории мадам Баттерфляй пишут и современные исследователи [10]. Прототипом Чио-Чио-сан видят некую японку Цуру из клана самураев, носившую кимоно с вышитой эмблемой бабочки. В отличие и от мадам Хризантемы, и мадам Баттерфляй, Цуру была счастлива в браке и умерла раньше своего мужа, который не покинул Японию до своей смерти. Но все эти отличия реальной истории от вымышленной не имеют принципиального значения. Ведь реальная история нередко для художника оказывается лишь стимулом к созданию того сюжета, который в образно-символическом плане отражает некие общие приметы переживаний автора по поводу самой сущности бытия и человека.

Все три рассказа – «печальные повести о любви, где любовь предстает как... критерий нравственного потенциала и человечности» [13], где трансформируются понятия «варварство» и «культура» и где варварство нередко предстает в маске культуры.

Рассказ английского писателя, первого английского Нобелевского лауреата по литературе, предварен значимым эпиграфом, который, как камертон, объединяет смыслы и французского, и американского рассказав:

Любовь изгнали вы! Не вам меня учить,
Каких богов мне чтить!
Един во Трех? Три в Нем? Не верю им!
Вернусь к богам своим.
Мне утешение дадут они верней,
Чем ваша Троица с Христом бесстрастным в ней [5].
Пер. Д. Закса
(Look, you have cast out Love! What Gods are these
You bid me please?
The Three in One, the One in Three? Not so!
To my own Gods I go.
It may be they shall give me greater ease
Than your cold Christ and tangled Trinities [13]).

² С середины XIX в. Нагасаки (место действия рассказов Лоти и Лонга) становится центром развития Японии. Одна из популярных забав пришельцев из Европы и США – женитьба на гейшах. По их отъезду семейные узы заканчивали свое действие. «Свадьбы» были попыткой обойти изданный в Японии в 1883 году с появлением миссионеров закон, запрещавший содержание наложниц [10].

Автор этого стихотворного эпиграфа сам Киплинг, а подпись под ним – Новообращенный (Converted) – лишь маска, недвусмысленно указывающая на позицию автора в том, о чем он рассказывает, как всегда, с подчеркнутой бесстрастностью, лаконичным журналистским стилем, скорее, транскрибируя, чем комментируя реальность и события. Но из этого «транскрибирования», фиксации деталей постепенно складывается нужный автору смысл и пафос. История пахарской девушки Лиспет, которая из-за жизненных обстоятельств (о них – буквально несколько слов, но за ними – в точных мазках приметы тяжелой жизни индусов, ставящей их на грань выживания) попадает в семью миссионеров, где принимает христианство. «Чужое» не становится до конца «своим». Пограничный, «фронтирный» статус Лиспет определен с самого начала в нескольких словах: в доме миссионеров она «не то служанка, не то компаньонка жены тогдашнего котгархского пастора» (Пер. Г. Островской) [5] (half-servant, half-companion). Переход в христианство делает Лиспет изгоем для своего племени, как и мадам Хризантему, мадам Баттерфляй для своих соплеменников. С иронией Киплинг перечисляет «варварское» понимание того, что отторгло Лиспет от котгархцев: она выглядит как мем-сахиб (госпожа) и каждый день умывается. Вершиной этого «варварства» оказывается случай, когда Лиспет, спасает упавшего с горы англичанина, приносит его в дом и объявляет своим мужем. «Неприличное поведение» девушки из рода пахари не вписалось в систему нравственных законов и представлений западного мира, для которого непосредственность и искренность аборигенов кажется лишь дикостью и «варварством». Тут Киплинг со всей очевидностью становится на позицию «чужого», отмечая, что «христианству немало еще надо потрудиться (выполняя «каторжный труд», о котором писал в «Бремени белых»), дабы уничтожить в жителях Востока такие варварские инстинкты, как, например, любовь с первого взгляда» (с. 20) (uncivilized Eastern instincts such as falling in love at first sight). Этот «варварский инстинкт» будет убит и в Лиспет, и в Баттерфляй, и в мадам Хризантеме. Последнюю мы встречаем уже тогда, когда она, вероятно, после печального жизненного опыта, который остается «за кадром», понимает иллюзорность и обманчивость того, что европейцы называют любовью. И поэтому при встрече с французским морским офицером знает заранее, что их «брачный» союз невсамделишный, временный. И поэтому берет из родительского дома немного вещей – ведь скорая разлука неизбежна. В отличие от ее истории, история Лиспет и Баттерфляй – это история о том, как и почему убивают этот «варварский инстинкт».

Прощание с тем, кого они называли своим «мужем» продолжилось в томительном долгом ожидании его возвращения: месяцами Лиспет «совершала паломничество в Нарканду, чтобы посмотреть, не идет ли по дороге ее англичанин» (с. 21), проходят годы, а Баттерфляй уже с сыном Пинкертона, не теряет надежду на радостную с ним встречу. Обе с охотой поверят в ложь – миссионера, американского консула – оттягивающих момент признания в том, что ни любви, ни замужества не было и не могло быть. Открывшаяся правда навсегда убивает не только инстинкт, но и человека. Лиспет уходит «к своим богам», превратившись с годами из античной красавицы, которую сравнивали с Дианой, в «морщинистое существо с тусклым взором, похожей на кучку истлевшей ветоши» (с. 23) (bleared, wrinkled creature. So like a wisp of charred rag...). К «своим богам» уходит Баттерфляй, покидая мир в традициях своей культуры. Честь и достоинство в ее системе координат осквернены. Спасительное избавление от мучительного существования – удар мечом, на котором начертан нравственный императив ее отцов:

To die with Honor

When one can no longer live with Honor [15].

Жизнь, в которой поругана Честь и Достоинство человека, невозможна. Общечеловеческая истина, которой до конца следует человек Востока и которой пренебрегает, как показано, человек Запада.

Все три истории, как видно, о том, что «Запад есть Запад, Восток есть Восток и вместе им не сойтись!». Но каждый раз задумываешься о том, на чьей стороне автор. В «Бремени белых», в одном из своих поэтических суждений Киплинг дает такой ответ:

Не смей болтовней о свободе
Скрыть слабость своих плечей,
Усталость не отговорка,
Ведь туземный народ
По сделанному тобою
Богов твоих познает [с. 292].
(But all ye cry or whisper
By all ye leave or do,
The silent, sullen peoples,
Shall weigh your Gods and you) [14].

«Бремя» и «жребий» Белых оказался не под силу тем, кто считает себя высшей расой, кто свысока смотрит на «тупую толпу», «языческую орду» (с. 292). Эти определения людей юго-востока Киплинг воспроизводит, как бы давая возможность послушать суждения своих современников, оставляя за собой право иметь другой взгляд, в котором, скорее, выражено осуждение шовинизма и расовой нетерпимости представителей европейской цивилизации. Эти «носители бремени белых» выглядят духовно беднее, ущербнее, порочнее тех народов, с которыми встречаются на Востоке. Чего стоят всего лишь несколько лаконичных, но убийственных фраз о поведении англичанина после отъезда из Индии: «Он совершенно забыл ее, пока охотился за бабочками в Ассаме. Впоследствии он написал книгу о Востоке. Имя Лиспет там не упоминалось» (с. 21) («Lispeth's name didn't appear»).

«Охотится за бабочками» – одна из ключевых фраз, которая связывает на образно-символическом уровне рассказ Киплинга с рассказами Лоти и Лонга. Сравнение японской девушки-«жены» с бабочкой, у которой впоследствии «будут сломаны крылья», акцентируется и у французского, и у американского автора. Вот впечатление рассказчика у Лоти от первого появления мадам Хризантемы, которая, как ему кажется, вошла в комнату, «подобно ночной бабочке, разбуженной среди дня».

Ироничная позиция автора «Мадам Хризантема» по отношению к восприятию Востока соотечественниками, как и у Киплинга, выражена с первых строк. Уже во Вступлении, посвященном герцогине де Ришелье, он, как бы разделяя позицию соотечественников, с горечью иронизирует по поводу высокомерия и «непроницаемости» западной культуры в оценке культуры Востока. Лоти призывает герцогиню воспринимать рассказ «со снисходительной улыбкой... как приняли бы диковинную вазу, болванчика из слоновой кости... как какую-нибудь несуразную безделицу, привезенную для Вас из этой страны – родины всех несуразностей». Эта горькая ирония во Вступлении, направленная со всей очевидностью в сторону своих собратьев по белой цивилизации, как у Киплинга, тоже оказывается камертоном всей истории о встрече Востока и Запада, «которым не сойтись». Вероятно, и самим автором был проделан тот «каторжный труд» на пути к пониманию «другого», который позволил ему увидеть и себя «одним из...». Первое восприятие Востока у французского морского офицера – прототипа самого автора – как чужого, ненастоящего. И природа, и люди кажутся ему «безобразными, мелочными, гротескными»; японцы – похожими на «человекообразных ежей». Только в более благодушном настроении, после сытного ужина, он способен увидеть что-то и в другом свете, отметить, что японки – это «изящные женские фигурки с раскосыми глазами».

Ощущение «чужого» как «ненастоящего», «странного» (odd, как бы сказал Э. По), «неправильного, «забавного», с которым можно поиграть, объединяет

в восприятии Востока всех пришельцев сюда и из Америки, и из Англии, и из Франции. А авторов объединяет то, что у всех у них тема «свой» – «чужой» в конкретном восточном интерьере преобразуется в глобальную проблему бытия с его непостижимой оппозицией «видимого» и «сущностного», «кажущегося» и «реального», переживаемой поколением конца XIX века и воплощенной практически во всей литературе этой поры. Очевидны аналогии символики «кукольный», «жена-куколка» у Лоти (его герой, как и Хельмер, зовет свою «жену» «моя куколка»), Лонга с Ибсеном, с Б. Шоу. Ориентальный контекст добавляет к этой проблеме свои краски и оттенки.

Весь ритуал сватовства в «Мадам Хризантеме» – а по сути продажи женщины – оценен рассказчиком так: «...мне кажется, что я обручился понарошку в кукольном театре». И все время вопрос по поводу выбранной «жены» – «женщина она или кукла?».

Скольжение по поверхности «чужого» равнодушным и «непроницаемым» взглядом позволяет, однако, уловить непонятную печаль на кукольном лице девушки и задать вопрос «что такое происходит в этой головке?» (гл. VII), чтобы через секунду забыть обо всем. Ненастоящий, игрушечный – ради забавы – брак европейца/американца с восточной девушкой легко рассыпается без особых сожалений со стороны хозяев положения. Кульминационной в разоблачении всей лицемерности, неподлинности такого союза оказывается сцена в «Мадам Хризантеме», когда Лоти, собираясь покинуть Японию навсегда, застаёт свою «жену» за тем, как она проверяет «на подлинность» фарфоровые чашки, которые тот ей оставил на прощанье. Сомнения в подлинности и искренности всего, что приносит Запад Востоку, зарождается и в тех, с кем пришельцы ведут свою игру. Но в сравнении с Лиспет и мадам Баттерфляй, убитых лицемерием и обманом своих избранников, Хризантема кажется с самого первого момента знакомства со своим французским мужем уже накопившей суровый жизненный опыт таких встреч.

Столкновение лицемерия и искренности происходит и в душах носителей «высшей» культуры. И не только как отражение разных систем нравственных координат восточной и западной культуры, а скорее системы координат отдельно взятого человека, поскольку понятия эти соотносятся с самыми общими и простыми представлениями о природе и нравственных основах человека. Рассказчик Лоти с неожиданным удивлением открывает для себя возможность «подлинного» чувства к Хризантеме, которое, как он видит, испытывает к ней его друг Ив. Размышления над этим приводит его к искренним и серьезным итогам своего японского опыта: «...нам не дано проникнуть в полную тайн подноготную религиозного увеселения этого народа, нам не дано понять, где кончается шутка и начинается мистический ужас... мы не такие, как они...». Итог, который подводит и Киплинг в знаменитых строках своей «Баллады о Востоке и Западе»:

О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с места они не сойдут,
Пока не предстанет Небо с Землей на страшный господен суд.

Пер. Е. Полонской [5]

(Till Earth and Sky stand presently at God's great Judgment Seat [11]).

Мистическим ужасом закончится шутивая свадьба французского морского офицера и американца Пинкертон. Но рассказчик Лоти хотя бы ищет слова сожаления, прощаясь с непознанной страной, как с засохшими лепестками лотоса, которые выбрасывает в иллюминатор уплывающего прочь от Японии корабля: «Я бросаю несчастные лотосы в бескрайний простор, принося им мои извинения за то, что пришлось похоронить их, японцев, в такой печальной и такой огромной могиле» (гл. LVI). Слова, которые резонируют с тем, что пишет Киплинг в стихотворении «Упадок Запада» (The Decline of the West, 1911):

...And the epitaph drear: "A Fool lies here who tried to hustle the East [12].

Американский морской офицер Пинкертон, как и английский орнитолог из рассказа Кипплинга «Лиспет», не испытывает ни малейшего раскаяния по поводу того, что было для них мимолетным и незначительным. Его история встречи с Востоком начинается с уже знакомого по Лоти ритуала сватовства к японской «жене на время» – «из-за отсутствия других развлечений» (for the lack of other amusement [15]), как со смехом замечает его товарищ Сейр (Sayre). Сейр с легкостью убеждает своего соотечественника в том, что это всего лишь игра, развлечение и ничего с ним не произойдет такого, что произошло с его братом, который, как и Ив у Лоти, испытал настоящее, а не бутафорское чувство любви к японке. Ведь Пинкертон, продолжает Сейр, – *imperious* – «непроницаемый»! Знакомый ключевой концепт у всех наших авторов, размышляющих о встрече двух культур и цивилизаций, непроницаемых друг для друга. Непроницаемость американца исходит, прежде всего, из типичного для западного человека высокомерия, победного взгляда свысока, подкрепленного в опере Пуччини лейтмотивными шестью нотами из пока еще будущего гимна США, а во времена Пинкертона – гимна морских сил этой страны. Это в совокупности с самим значимым именем – Бенджамин Франклин Пинкертон – делают американца обобщенным образом-символом самой Америки.

Его снобизм и высокомерие обозначены изначально в том, как он оценивает японцев – «второй сорт», «маргиналы» (*back number*), недочеловеки, «вещи» (*she was quite an impossible little thing* – о мадам Баттерфляй). Тот же ряд уничижительных определений, которые слышал и Кипплинг в Индии («тупая толпа», «языческая орда»). И поэтому, как герой Лоти, может лишь отметить неопостижимую печаль на лице своей избранницы (*like a lacquered tragedy*), чтобы тут же перестать об этом думать. И не понять того, что в душе ее борется осознание иллюзорности, «неподлинности» происходящего и стремление поверить в то, что браки и в Америке – священны, что она будет «*bes' happy female woman in Japan*». Печальный итог тому, что будет дальше, уже предсказан именем родившегося сына. Как и у Гарди в «Гесс из рода д'Эрбервиллей (*Sorrow* – Печаль), оно символично – *Trouble* (Беда), поначалу отождествленное Баттерфляй с понятием Счастье. Но заметная для всех «непроницаемость» двух смыслов, не видима поначалу только ей. До самого конца Баттерфляй будет переполнена страстным ожиданием того, в кого безгранично верит. Глава V, названная «Песнь Печали – Смерти – и Небес» (*A Song of Sorrow – and Death – and Heaven*), – подобна античному плачу Дидоны, томящейся в ожидании своего Энея. Этот монолог-лемент – кульминация переполнивших Баттерфляй чувств, которые остаются и безответными и поруганными. Как за последнюю соломинку, она держится за лживые уверения американского консула в том, что Пинкертон вот-вот вернется к ней. Хотя тот уже знает и о его женитьбе, и о совсем других планах на жизнь, в которой японской «жене» давно нет места. Скорее, из чувства сострадания (он с пониманием оценивает все происходящее, как «*comedy that could not succeed without its elements of tragedy*», гл. XI) консул говорит неправду, увильивает от прямого ответа. Лонг называет главу «*The Mos' Bes Wize – Man*» – через голос самой Баттерфляй дает свою вполне понятную оценку соотечественнику. Здесь как бы слышен голос и кипплинговской Лиспет: «*You have killed Lispeth... You are all liars, you English*».

Лицемерие и фарс завершаются трагедией, которую предчувствует консул. С появлением второй леди Пинкертон жизнь для Баттерфляй становится бессмысленной.

«Цивилизаторская миссия» белого человека в Юго-Восточном регионе получила обратный эффект: именно он, белый человек, оказывается перед необходимостью узнавать «других» богов (неслучайно во всех трех историях важен момент встречи христианства и индуизма, христианства и синтоизма), именно он по-

ставлен в ситуацію вибору нравственного імператива своєї й общечеловеческой культури. І кожен в ситуації цього вибору по-своєму предстает «на Страшном господнем суді». І як би ні мелодраматизували автори лібретто к опері Пуччіні (Луїджі Ілліка і Джузеппе Джакоза) кінцівку історії Чіо-Чіо-Сан (опера завершається поспешним поверненням Пінкертона к дому Баттерфляй, його сльозами і раскаянием), ця печальна повість остається в пам'яті як повість о «гордом і простом героїзмі»³. Її потрясений читач, як і читач «Лиспет», «Мадам Хризантема» переполюнен тривогою і печалю, котрі оставляють лаконичні і багатовисноуительні кінцівки в ісходних текстах: “When Mrs. Pinkerton called next day at the little house on Higashi Hill it was quite empty”.

Бібліографічні посилання

1. Андреева Елена. Ориенталистские мотивы в творчестве Генри Рейдера Хаггарда. Оренбург: Оренбургский гос. Ун-т, 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books?id=>
2. Бунин И. Жизнь Арсеньева. – М.: Согласие, 2000. – 404 с.
3. Веллер Михаил. Рандеву со знаменитостью. М.: Litres, 2017. – 659 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.com.ua>
4. Зотова Л. И. «Индийская» новелла и ее своеобразие в системе прозы Р. Киплинга 1880-х гг. // Молодой ученый. Ежемесячный научный журнал. - № 12/35, декабрь 2011. – С. 24. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.moluch.ru>
5. Киплинг Р. Бремя белых. Пер. В. Топорова // Киплинг Редьярд. Рассказы. Стихотворения. – Л.: Худ. лит-ра, 1989. – 368 с. Все последующие ссылки на данное издание с указанием страниц в тексте.
6. Куприн А. Редьярд Киплинг // Куприн А. Собр. соч.: в 6 тт. – М.: ГИХЛ, 1958. – Т. VI.
7. Лоти Пьер. Госпожа Хризантема. Пер. Анны Собашиковой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [Libre Book /librebook.me/madame_chrysanth_me/vol1/1](http://librebook.me/madame_chrysanth_me/vol1/1) Все ссылки на данное издание.
8. Оруэлл Дж. Англия и англичане. Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ast Publishers, 2018 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: (<https://books.google.com.ua>)
9. Чистякова Э. Э. Влияние восточной эстетики на европейскую художественную культуру XVIII-XX вв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/v_rosenberg_conference_4_2011
10. Япония: Все беды города N(2) (VENIVIDI, 28авг., 2007). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: venividi.ru/node/1845
11. Kipling R. The Ballad of East and West. Op. cit. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.poetryloverspage.com/poets/kipling/white_mans_burden_html
12. Kipling R. The Decline of the West. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: poem.hunter.com/poem/the_decline-of-the-west
13. Kipling R. *Lispeth*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/plain/chapter_1 Все последующие ссылки на этот источник.
14. Kipling R. The White Man's Burden. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.poetryloverspage.com/poets/kipling/white_mans_burden_html
15. Long John Luther. Madame Butterfly. – Boston; N.-Y.: Grosset and Dunlap, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: xroads.virginia.edu/hyper/long/headv.html. Все последующие ссылки на данный источник.

Поступила в редакцию 18.03 2018 г.

³ Так А.Куприн оценивал истории, рассказанные Киплингом [6, с. 609].

Е. И. Романова

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара***ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ДЕКОНСТРУКЦИЯ ИМПЕРСКОГО МОДУСА
В РОМАНЕ А. БРУСНИКИНА «ГЕРОЙ ИНОГО ВРЕМЕНИ»**

У статті розглядається зміст і функції літературних алюзій, цитат, підкреслено відомі сюжети, герої, образи в романі А. Бруснікіна «Герой іншого часу».

Дія роману розгортається в рамках «Кавказського Тексту», експліцитно позначеного в відсиланнях-епіграфах до творів Бестужева-Марлінського, Пушкіна, Лермонтова, Л. Толстого.

Автор транслює сюжет лермонтовського роману «Герой нашего часу», але зосереджує свою увагу не на фігурі головного героя – Печоріна, а на подіях війни на Кавказі 1817-1864 років і тільки з ними пов'язує найважливіші екзистенційні питання, які стоять перед особистістю, – моральність, порядність, справедливість, патріотизм, відповідальність, любов, свобода, влада, смерть, державність. У романі А. Бруснікіна «Герой іншого часу» постмодерністська гра з цитатами обертається політичним засобом деконструкції імперського модусу колоніальної політики Росії.

Ключові слова: інтертекстуальність, постмодерністська деконструкція, колоніальний дискурс, імперський модус.

В статье рассматривается смысл и функции литературных аллюзий, цитат, подчеркнуто узнаваемых сюжетов, героев, образов в романе А. Брусникина «Герой иного времени».

Действие романа разворачивается в рамках «Кавказского Текста», эксплицитно обозначенного в отсылках-эпиграфах к произведениям Бестужева-Марлинского, Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого.

Автор обыгрывает сюжет лермонтовского романа «Герой нашего времени», но сосредотачивает свое внимание не на фигуре главного героя – Печорина, а на событиях войны на Кавказе 1817–1864 годов и только с ними связывает важнейшие экзистенциальные вопросы, стоящие перед личностью, – нравственности, порядочности, справедливости, патриотизма, ответственности, любви, свободы, власти, смерти, государственности. В романе А. Брусникина «Герой иного времени» постмодернистская игра с цитатами оборачивается политическим средством деконструкции имперского модуса колонияльной политики России.

Ключевые слова: интертекстуальность, постмодернистская деконструкция, колониальный дискурс, имперский модус.

The article considers the sense and purposes of literary allusions, quotations and references to widely known subjects, heroes and images of Russian classic literature in A. Brusnikin's novel "Hero of Other Time".

The action of the novel unfolds within the frame of Caucasian Text, which is explicitly alluded in epigraphs taken from works of Bestuzhev, Marlinsky, Pushkin, Lermontov, L. Tolstoy and others.

Referring to the plot of Lermontov's "Hero of Our Time", the author focuses not on the main character, Pechorin, but on the events of Caucasian War of 1817–1864 and connects the most important existential questions a person faces – moral, decency, power, justice, patriotism, responsibility, love, freedom, power, death, nationhood – with them only. In A. Brusnikin's novel "Hero of Other Time" postmodern game with quotations becomes a political means for deconstruction of imperial modus of Russian colonial policy.

Keywords: intertextuality, postmodern deconstruction, colonial discourse, imperial modus.

Последние исторические проекты Григория Шалвовича Чхартишвили хочется в его же стиле прямого аллюзивного цитирования назвать «художественной энциклопедией русской истории». Грандиозное исследование русской государ-

ственности, предпринятое писателем под псевдонимом Б. Акунин (Бакунин – игра с фамилией теоретика русского анархиста Бакунина) полемически повторяет название знаменитой карамзинской «Истории государства российского» и сопровождается художественными иллюстрациями «частных судеб» в потоке истории – «Знак Каина», «Звездуха», «Вдовый плат», «Убить змееныша», «Гуляющие люди». К этому «историческому проекту» примыкают и три книги, написанные под псевдонимом А. Брусникин, – «Девятный спас», «Герой иного времени», «Белонна». В одном из интервью Чхартишвили пояснял смену псевдонима с Б.А. на А.Б.: решил, что будет интересно взглянуть на историю России с непривычной для меня стороны. Сам я (и Акунин тоже) по образу мыслей – западник и даже космополит. Но мне хотелось попробовать на зуб и противоположное мировидение – «почвенное», славянофильское. Впрочем, в смене псевдонима с неуловимой тонкостью полунамека слышится ироническая нотка «квасного патриотизма» (Боюсь: брусничная вода. Мне не наделала б вреда). Впрочем, его намерения вполне серьезны: «У нас ведь чаще всего, если кто-то патриот, так обязательно ненавидит все чужое и трясется от ксенофобии. А мой Брусникин не такой. Он уважает чужое, но любит и ценит свое» [10]. Преодоление ненависти и ксенофобии становится важнейшей задачей писателя.

Роман «Герой иного времени», вышедший в 2007 году, уже в самом названии отсылает читателя к лермонтовскому «Герою нашего времени», самого же автора в меньшей степени интересует личность Печорин, но в большей – «его окрестности» – кавказские войны XIX века, продолжавшиеся больше пятидесяти лет.

Обращение к этой теме для писателя стало актуальным на фоне двух новых чеченских войн XX века, длившихся 15 лет с 11 декабря 1994 года по апрель 2009 года, когда режим КТО был отменён, и война, в которой погибло четверть миллиона чеченцев, была официально завершена.

Роман А. Брусникина «Герой иного времени» держится на сюжетной канве лермонтовского романа – здесь вполне узнаваемы и исторические сближения, и сюжетные переключки: судьба Бэлы, любовная коллизия, восходящая к истории княжны Мери, дуэль, множество узнаваемых персонажей: инвариантом Максима Максимыча становится хорунжий Донат Тимофеевич, русского доктора Вернера – русский доктор Прохор Антонович Кюхенфельфер, и структура повествования в значительной своей части имитирующая «Журнал Печорина» – «Записки старого кавказца» Г. Ф. Мангарова», и место действия Кисловодск–Серноводск, и картинка-списки с «водяного общества» с «внесюжетным» Стольниковым, выстроенным на пересечении Онегина-Печорина и пр. Есть соблазн рассмотреть этот роман как классический постмодернистский текст – роман-пастиш, увлекающий читателя занимательной игрой «Угадай аллюзию-цитату». Только у Брусникина и угадывать не нужно: прием обнажен до подчеркнутого, нарочитого «плагиата» с указанием на первоначальные тексты в предпосланных к главам эпиграфах из Толстого, Бестужева-Марлинского, Лермонтова и др.

Лермонтовский текст у Брусникина начинает «работать» лишь в соотношении с другими «кавказскими» текстами русской литературы – повестью Толстого «Хаджи Мурат», поэмой «Кавказский пленник» Пушкина, «Кавказский пленник» Толстого, повестью Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек», поддерживаемых отсылкой и к биографии Лермонтова, воевавшего на Кавказе в составе карательных «штурмовых колонн». Историк Н. И. Покровский писал, что во время летней экспедиции отряд Галафеева, в составе которого воевал Лермонтов, «прошел по Малой Чечне с огнем и мечом, сжег ряд больших аулов, уничтожил всё, попадавшееся ему на пути» [Покровский]. В романе Чхартишвили и имя Лермонтова, и отсылки к его поэтическим текстам возникают множество раз: например, «Карательный поход закончился кровавым и бесполезным сражением на реке Валерик, где, по свидетельству Лермонтова, «кровь текла струею дымной по

каменьям», частые возникающие между героями брусникинского романа споры о Лермонтове – поэте и человеке.

Исторический фон «Героя иного времени» в значительной степени ориентирован на повесть Толстого «Хаджи Мурат», а военный эпизод уничтожения мирного Семиауля вполне соотносим с началом 7 главы толстовской повести. Следует сказать, что основной тактикой ермоловского плана победоносной войны на Кавказе была тактика карательная – вырубка лесов, выжигания аулов, уничтожение посевов. Вполне нейтрально об этой практике говорит герой цитируемой Брусникиным повести декабриста Бестужева, восхищающийся Ермоловым: «мы сожгли множество деревень; спалили сена, хлеб, покушали мятежнических баранов, и, наконец, когда снег согнал непокорных с вершин недоступных, они поклонились головою, дали заложников» [2, с. 233]. Толстой же с ужасом описывает последствия этой тактики: «Садо нашел свою саклю разрушенной: крыша была провалена, и дверь и столбы галерейки сожжены, и внутренность огажена. Сын же его, тот красивый, с блестящими глазами мальчик, ...был привезен мертвым к мечети на покрытой буркой лошади. Он был проткнут штыком в спину.

Вой женщин слышался во всех домах и на площади, куда были привезены еще два тела. Малые дети ревели вместе с матерями. Ревела и голодная скотина, которой нечего было дать. Взрослые дети не играли, а испуганными глазами смотрели на старших.

Фонтан был загажен, очевидно нарочно, так что воды нельзя было брать из него. Так же была загажена и мечеть, и мулла с муталимами очищал ее» [8, с. 121].

В «Герое иного времени» тот же пейзаж: «Весь склон перед скалистым отрогом был усеян трупами коров и овец. Взять их с собою жители не могли и предпочли перебить. Трава была залита кровью, над местом скотовьего побоища жужжали мириады зеленых мух. Внизу расстилалась долина. Еще нынче утром она казалась зеленой и цветущей, теперь же закатное солнце ярко освещало семь пожарищ. Семиауля больше не существовало. Жителям незачем было возвращаться: ни крова, ни пищи они здесь не найдут. Выражаясь по-военному, долина была окончательно замирена» [8, с. 78].

Переключкой с толстовской повестью становится у Брусникина сцена пытки старика муллы, вернувшегося в мечеть за старинным в кожаном переплете Кораном: «солдаты привязали пленнику к щиколотке веревку, перекинули ее через сук и натянули, так что бедняга оказался висющим вниз головой. Свободная его нога нелепо дергалась в воздухе, борода висела, касаясь земли, лицо быстро налилось кровью и почти почернело. Вид обнаженного старческого тела был тягостен. Сначала мулла пытался закрывать руками (они были свободны) срамное место, но потом, видно, решил, что гяуров стесняться нечего, и прижал ладони к груди. Его била судорога, и он рывками покачивался из стороны в сторону, однако не издавал ни звука.

Не добившись от старика ответа на вопрос о тайных тропинках, которыми женщины и дети были выведены из горной долины, майор отдает приказание:

– Ну пускай висит, пока не издохнет. В назидание прочим. ...Потом распорешь ему брюхо – чтоб кишки висели» [2, с. 276].

Толстовскому герою – офицеру Бутлеру война представляется в радужных красках, другая же сторона войны – «смерть, раны солдат, офицеров, горцев, как ни странно это сказать, и не представлялась его воображению. Он даже бессознательно, чтобы удержать свое поэтическое представление о войне, никогда не смотрел на убитых и раненых» [8, с. 100].

Брусникин же заставляет героя кавказской войны Мангарова увидеть и смерть, и муку: «Я впервые убил человека. Во всяком случае с близкого расстояния – чтоб видеть труп перед собой. Но в том-то и дело, что смотреть на дело своих рук я не стал». Раненый Мангаровым горец был еще жив и стонал.

– Хребет пополам. Долго будет мучиться, бедняга. Добейте его, говорит Никитин.

В ужасе я замотал головой:

– Господь с вами!

Он достал второй пистолет. Я зажмурился.

Грянул выстрел» [2, с. 284].

Толстому понятна ненависть чеченцев к русским. После успешной карательной экспедиции «Старики хозяева собрались на площади и, сидя на корточках, обсуждали свое положение. О ненависти к русским никто и не говорил. Чувство, которое испытывали все чеченцы от мала до велика, было сильнее ненависти. Это была не ненависть, а непризнание этих русских собак людьми и такое отвращение, гадливость и недоумение перед нелепой жестокостью этих существ, что желание истребления их, как желание истребления крыс, ядовитых пауков и волков, было таким же естественным чувством, как чувство самосохранения» [8, с. 79].

Но это понятно и Никитину в «Герое иного времени», романе, написанном во время Второй чеченской войны XXI века: «С точки зрения горца, мы, русские, – это Батый и Мамай в одном лице. Что мы сделали с той деревней, с полями и деревьями? А знаете, каково это – пробить колодец сквозь камни? По здешним обычаям, тот, кто испоганил колодец, карается высшей казнью – вечным изгнанием. Это у них хуже смерти» [2, с. 247].

В «Герое иного времени» даны объяснительные схемы кавказских войн. Первая – официально-государственная. Ее излагает командующий Фигнер, объясняя, что территориальный рост Империи «происходит от необходимости» установить твердые границы с цивилизованными державами: «На западе мы остановились, едва только с карты исчез вечный источник европейских раздоров – Польша. С Австрией и Пруссией нам делить нечего, за свой левый фланг мы можем быть покойны. На востоке мы дошли до океана, до великого Китая – и тоже остановились. Но на юге наше движение не может быть окончено, пока мы не встретимся с силой государства, которое способно гарантировать мирное и надежное соседство. ...Выход у нас один – выдолоть сей дикий бурьян и разбить на этом месте цивилизованный газон» [2, с. 187].

На эти имперские доводы, изложенные Мангаровым, Никитин возражает: «А я не понимаю, на что русским расширяться за пределы наших исконных земель? Зачем нам подгрести под себя инородцев и иноверцев? Чтоб они вредили нам, чувствуя себя людьми второго сорта? И главное, что за свет такой мы им несем? Можно подумать, что жизнь наша хорошо устроена, богата, привольна. Так вроде бы нет? Что ж мы тратим силы, жизнь самых здоровых наших мужчин не на укрепление своего ветхого дома, а на разрушение домов чужих?» [2, с. 189].

Вводя в свое повествование отсылку к повести Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек», Чхартишвили сталкивает в страшном противоречии декабристскую идею «освобождения» русского народа и их страстного восхищения имперскими войнами.

Достаточно подробно писатель рассказывает предысторию своего главного героя – Олега Львовича Никитина. Он – участник наполеоновских войн, он «видел Бонапарта». 14 декабря 1825 года он приезжает в Петербург и случайно оказывается на Сенатской площади. Выбора, когда «на одной стороне – все порядочные люди» а «на другой – подлецы», для него не существует. Не будучи декабристом и не принимая участия в самом декабристском движении, он, тем не менее, остается на стороне своих друзей. Дальше – ссылка, потом как возможность освобождения – участие в Кавказских войнах. Когда Стольников спрашивает Никитина, жалеет ли он, что 14 приехал в Петербург, Никитин отвечает, что жалеет, что не приехал 13. Причина же его сожаления в брусникинском тексте не проговаривается. Читателю приходится ее реконструировать, наталкиваясь на не

слишком приглядные моменты идеологии декабристов. Автор романа сталкивает позицию Никитина и реального писателя, декабриста, воевавшего на Кавказе – Бестужева-Марлинского.

Отношение декабристов к Кавказской войне было вполне в духе традиционного имперства. С восхищением о Ермолове отзывались Рылеев, Кюхельбекер, Фонвизин. Пестель в «Русской правде», пишет о горах: «Образ их жизни, проводимый в ежевременных военных действиях, одарил сии народы примечательной отважностью и отличной предприимчивостью, но самый сей образ жизни есть причиною, что сии народы столь же бедны, сколь и мало просвещенны. Земля, в которой они обитают, издавна известна за край благословенный, где все произведения природы с избытком труды человеческие вознаграждать бы могли и который некогда в полном изобилии процветал. Ныне же находится в запустелом состоянии и никому никакой пользы не приносит оттого, что народы полудикие владеют сей прекрасной страной». И далее предлагает целую программу: «1) Решительно покорить все народы живущие и все земли, лежащие к северу от границы, имеющей быть протянутой между Россией и Персией, а равно и Турцией; в том числе и Приморскую часть, ныне Турции принадлежащую. (Собственно, начертания Пестеля были выполнены Николаем в войнах с Персией и Турцией в 1826—1829 гг.). 2) Разделить все сии кавказские народы на два разряда, мирные и буйные. Первых оставить в их жилищах и дать им российское правление и устройство, а вторых силой переселить во внутренность России, раздробив их малыми количествами по всем русским волостям, и 3) Завезти в Кавказские земли русские селения и сим русским переселенцам раздать все земли, отнятые у прежних буйных жителей, дабы сим способом изгладить на Кавказе даже все признаки прежних (то есть теперешних) его обитателей и обратить сей край в спокойную и благоустроенную область» [цит. по: 3, с. 56].

Эти размышления Пестеля вполне отразились в цитируемой Брусникиным кавказской были «Аммалат-бек» декабриста Бестужева-Марлинского, погибшего на Кавказе. Сюжет ее вполне в духе «цивилизационной» концепции декабристов. Молодой и прекрасный горец до поры до времени верно служит русскому царю, но из-за происков немирного князя, оказывается предателем. Он схвачен, но Ермолов милует его по просьбе полковника Верховского. Тронутый великодушием русских, Аммалат-Бек клянется: «С этой поры я верный слуга русскому царю, верный друг русским, душой и саблею. Сабля моя, сабля! – промолвил он, разглядывая драгоценный клинок свой, – пускай эти слезы смоют с тебя русскую кровь и татарскую нефть!» [1, с. 399]. Стремясь приручить «хищника», Верховский просвещает «дикаря-горца», но необузданный в страстях горец, как и говорил полковнику Ермолов, плохо поддается «дрессировке».

Кавказские войны по самой своей природе были имперскими и колониальными, и для анализа кавказских текстов хорошо работает методология постколониального литературоведения [3; 9; 11]. Писатель увидел в лермонтовском «Герое нашего времени» роман колониальный и деконструировал его, вычленив знаковые для колониального дискурса темы и мотивы. Их много. Это и сюжеты, которые условно можно описать как отношения Робинзона Крузо и Пятницы; плена, когда герой-«империалист» освобождается из плена, благодаря своим качествам, превосходящим качества «дикарей»; любви дикарки к цивилизованному герою. Все эти темы выстраиваются на поле характерного дискурса Власти-Знания.

Лишь обозначим один из «колониальных» сюжетов у русских писателей начала XIX века и его деконструкцию у Брусникина. У Пушкина превосходство цивилизованного героя явлено на уровне любви прекрасной дикарки-черкешенки к Русскому: превосходство Пленника у Пушкина заявлено сразу:

Беспечной смелости его
Черкесы грозные дивились,

Щадили век его молодой
И шепотом между собой
Своей добычею гордились.
И Черкешенка, конечно, предпочитает им Пленника:
Люби меня; никто доньше
Не целовал моих очей;
К моей постеле одинокой
Черкес молодой и черноокой
Не крался в тишине ночной;
Слыву я девою жестокой,
Неумолимой красотой [7, с. 84].

Этот же мотив и у Лермонтова. Он практически повторяется в его поэме «Кавказский пленник», и в повести «Бэла». «Стройны, дескать, наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые. Он как тополь между ними» [4, с. 25] и признается, что с самой первой встречи полюбила Печорина.

У Брусникина сюжет с Бэлой трансформируется, деконструкция выявляет безнравственность выговоренного Бэлой: «Я раба твоя, я твоя пленница». Любовь и насилие идут рядом. В «Герое иного времени» метафора обнажается: «На сиденье, лениво развалясь, сидел румяный краснотелый молодой человек с моноклем в глазице. Его спутница – чернотелая горянка ослепительной красоты. Ее бархатная шапочка была вся в серебряных украшениях, на шее в несколько рядов висели золотые монеты. Красавица грызла белейшими зубами орехи и выплевывала скорлупу. На своего кавалера она не глядела.

Ему за бешеные деньги выкупили у разбойников-абазехов рабыню, предназначенную для продажи в турецкий гарем, и теперь он наслаждается ее обществом.

Повторения сюжета не выходит. Кис-кис говорит: «С черкешенкой я дал маху. Лермонтовской Бэлы из нее не вышло, – По-русски не понимает, все время ест, день ото дня толстеет и ужасная дура.

В первую же ночь попробовал я к ней подкатиться... – Кис-кис почесал затылок под чалмой. – Что ты думаешь? Зашипела по-змеиному и вынула из-под этого своего халата нож. Я не понял, меня она хотела убить или сама зарезаться, но больше к ней не суюсь. Ну ее к черту...

Шесть... тысяч... он за нее выложил, серебром! – еле выговорила графиня, держась за живот» [2, с. 89].

Мотив любви-насилия реализуется в русских «кавказских» текстах в нескольких вариантах: любви к русскому прекрасной женщины (Пушкин, Лермонтов), любви ребенка (девочки) – Толстой «Кавказский пленник» (Дина, помогающая бежать Жилину – у Брусникина – Зара) и у Маканина в рискованном «Кавказском пленном», где инвариантом черкешенки становится юный и прекрасный горец.

Постколониальный дискурс – важнейшая составляющая замысла романа А. Брусникина. Писатель не просто играет с названием лермонтовского романа. Он полемизирует с Лермонтовым. Важнейшим критерием выбора истины в вопросах войны, патриотизма становится у Брусникина личная порядочность.

О патриотизме с цинической усмешкой говорит Стольников (герой нашего времени в лермонтовской вариации): Объясняя, почему он «никогда не променяет отечество, каким бы уродливым оно ни было, на заграницу», говорит: «Что ж я поеду оттуда, где мне удобно, туда, где всё сшито на чужую мерку? И кому я там сдался? В Лондоне или Париже своих чайльд-гарольдов хватает, я для них буду папуас, дрессированный медведь. ...А всего противней для нашего брата-roussak то, что они там у себя существуют по законам, а мы привыкли жить по правилам. Правила наши просты и понятны: Не хули tsar, не дразни psar (то бишь голубые мундиры), не задирай церковь» [2, с. 113].

Другой вариант – жандарм майор Честноков (тут длинная игра с аллюзиями от Честнок – Видок, Видок Фиглярин – Фаддей Булгарин (поляка по происхождению, после раздела Польши перешедшего на службу русскому царю). Любовь к отечеству, – говорит он, – «химера, хоть и полезная. Любить отечество возможно для каких-нибудь англичан или голландцев, которые, влезши на кочку, могут всю свою необширную родину враз оглядеть. А Россию обозри-ка, попробуй. Кой ляд общего у меня, русака, с камчадалом, чухонцем, жидом, полячишкой, да хоть бы и своим мужиком сиворылым? Можем ли мы с ними любить некую абстракцию, которая существует только на географической карте? Другое дело – любовь к государю. ...Нам... без самодержавия прожить никак нельзя. Оно наш стержень... Вот в чем состоит российский патриотизм: люби государя, верь в него, как в святую Троицу, а если грех какой, так то его царская печаль – ему за всех нас перед Богом отвечать» [2, с. 389].

Доктор Прохор Антонович горячится, ссылается на Чаадаева: «Что за радость такая быть русским? Мы живем в деспотии, бесправии и неравенстве! Народ наш коснеет в грязи и свинстве! Европа развивает науки и просвещение, а у нас студентов за пустяки отдают в солдаты!» [2, с. 147]. Ему возражает Никитин: «Так давайте ж крепко держаться за то, в чем мы лучше, догоняя другие народы в тех качествах, которых нам недостает. Вот вам вся формула патриотизма» [2, с. 147].

В столкновении с прежним «Героем нашего времени», рождается «Герой иного времени». Безупречная личная нравственность Никитина – «иногo героя» должна, по Брусникину, стать основой «иногo времени».

Роман при всех внешних, привычных постмодернистских признаках – интертекстуальность, роман-пастиша, гипертекст, открывающий за каждой отсылкой новую цепочку цитатных отсылок и т.д. – принципиально иной. В нем уже нет той «постмодернистской эпистемологической неуверенности», по крайней мере, для «писателя-славянофила» и патриота Анатолия Брусникина, Чхатишвили хочет разделить его веру, хочет видеть нового русского человека, положительного героя, и «такой патриотизм, с которым у меня противоречий нет». Это он писал в 2012 году. Впереди была новая война, несогласие с которой во многом вынудило писателя эмигрировать из России.

Библиографические ссылки

1. Бестужев-Марлинский А. А. Аммалат-бек // А. А. Бестужев Марлинский, Сочинения в 2-х томах. – М.: Художественная литература, 1981. – Т. 1. – С. 347–450.
2. Брусникин А. О. Герой иного времени: [роман] / Анатолий Брусникин. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 414 с.
3. Гордин Я. Декабристы и Кавказ. Имперская идеология либералов // Империя и либералы. – СПб. 2001. – С. 40–63.
4. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 2 т. / М. Ю. Лермонтов ; [сост. и комм. И. С. Чистовой]. – М. : Правда, 1990.
5. Маканин В. С. Кавказский пленный : [сборник] / В. С. Маканин; предисл. Н. Иванова. – М. : Панорама, 1997. – 476 с.
6. Покровский Н. И. Кавказские войны и имамат Шамиля. – М.: РОССПЭН, 2000. – С. 282–283.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837—1937: В 16 т. / А. С. Пушкин; [ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой и др.] – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. – Т. 2.
8. Толстой Л. Н. Хаджи-Мурат // Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 22 тт. / под ред.: М. Б. Храпченко [и др.]; – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 14. – С. 22–136.
9. Урушадзе А. Кавказская война. Семь историй / А. Урушадзе. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 458 с.
10. Чхатишвили Г. Ш. Проект «Авторы»: Анатолий Олегович Брусникин [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://echo.msk.ru/blog/b_akunin/848329-echo/
11. Эткин А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. / А. Эткин. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 448 с.

Поступила в редколлегию 20.10.2018 г.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
------------------------	----------

I. ЛІТЕРАТУРНА ТА КРИТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ ПРОБЛЕМ МИСТЕЦТВА	4
---	----------

<i>Власенко Н. І.</i> Співвіднесення принципів мімесису і деміургії в художній свідомості Відродження: світоглядно-естетичне підгрунття і поетикальні абрисы.....	4
<i>Ватченко С. А.</i> Роман «Амелия» Генрі Филдинга. Трудный путь к читателю ..	14
<i>Данилович Т. В.</i> Осмысление концепции «искусства для искусства» ее противниками в русской советской литературной критике 1920-х гг.	21
<i>Мудрак Е. И.</i> «Весь мир есть произведение искусства...». Роман В. Вулф «Волны» (эпизод I).....	28
<i>Маценка С. П.</i> Пародійна манера письма у «Докторі Фаустусі» Томаса Манна	37
<i>Тімофєєва В. С.</i> «Чаттертон» Пітера Акройда: витоки задуму	48
<i>Велигина Н. Г.</i> Постмодернистская кулинаристика Джулиана Барнса	53
<i>Тупахіна О. В.</i> Літературний вимір неовікторіанського проекту: між «вікторіанським відродженням» і «культурним канібалізмом».....	59

II. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРИ	67
--	-----------

<i>Пацан В. О.</i> (Євлогій, архієпископ Новомосковський) Єлизаветинські теорії перекладу в контексті ренесансного діалогу поетики і риторики	67
<i>Гавриленко Є. В.</i> Англійська література XVIII століття у стендалівському інтертексті (на матеріалі автобіографічної прози письменника).....	77
<i>Казарин В. П., Новикова М. А.</i> Н. В. Гоголь: «Страшная месть» – круг и чаша	83
<i>Лучко Е. А.</i> Своєрідність міфу про Гіперіона у романі Генрі Лонгфелло «Гіперіон»	98
<i>Білоус Н. В.</i> Проза поета: звукова організація роману «Ледвіна» А. фон Дросте-Гюльсхоф.....	105
<i>Балгабаєва А. А.</i> Основні тенденції інтермедіального адаптування роману «Франкенштейн» Мері Шеллі.....	111
<i>Родный О. В.</i> Темпоральная модель в романе А. Лайтмана «Сны Эйнштейна» ..	117

III. ГЕНДЕР, УРБАНИЗМ ТА ГРА В ЛІТЕРАТУРІ	123
--	------------

<i>Нікітіна Г. Є.</i> Поетика гри у французькій казці рококо	123
<i>Калиберда Н. В.</i> Феминистская критика о социокультурных истоках гендерного поворота в литературоведении.....	133
<i>Максютенко Е. В.</i> «Сентиментальное путешествие Йорика, написанное Евгением». Об авторе и тексте	140
<i>Русских И. В.</i> Лондон Смоллета. Урбанистическая реальность в романах писателя	149
<i>Пичугина Т. Е.</i> «Все это лишь венский маскарад». «Кавалер розы» Рихарда Штрауса / Гуго фон Гофманстала.....	157
<i>Borysenko M. V.</i> The Motif of Ageing in the Modern Canadian Literature: A Feminine Aspect (“The Bear Came Over The Mountain” by Alice Munro and “Torching The Dusties” by Margaret Atwood)	169

IV. КОЛОНІАЛЬНИЙ ТА ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ.....	176
<i>Посудиевская О. Р.</i> Каперские свидетельства: образ Индии в «Письмах Марка» Р. Киплинга.....	176
<i>Потницева Т. Н.</i> «Бремя белого человека»: киплинговская тема в американской и европейской литературе конца XIX – начала XX века ...	185
<i>Романова Е. И.</i> Постмодернистская деконструкция имперского модуса в романе А. Брусникина «Герой иного времени».....	194

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 23495-13335 ПР від 02.07.2018 р.

Наукове видання

ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Збірник наукових праць

Випуск XXII

(Українською, російською та англійською мовами)

Редактори Л. В. Омельченко

Верстка Г. М. Хомич

Підписано до друку 26.12.2018. Формат 70×108^{1/16}. Папір друкарський. Ум. друк. арк. 17,85.
Тираж 50 прим. Зам. № 386.

Видавництво і друкарня «Ліра»
49107, м. Дніпро, вул. Наукова, 5
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 6042 від 26.02.2018