

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ,
МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Г. М. Костенко

**ВІД КОНРАДА ДО НАБОКОВА:
БІЛІНГВІЗМ ТА БІКУЛЬТУРНІСТЬ ЯК
ТВОРЧИЙ ІМПУЛЬС**

Запоріжжя
ЗНТУ
2011

УДК 821.111(161.1)-091:81?246.2
ББК Ш5(4Вл+4Рос)-31
К72

*Рекомендовано до друку вченою радою
Запорізького національного технічного університету
(протокол № 11 від 30.05.2011 р.)*

Рецензенти:

Гончаренко Е.П., доктор філологічних наук, професор, завідувач
кафедри лінгвістичної та країнознавчої підготовки
журналістів ДНУ ім. О. Гончара;

Ищенко Н.А., доктор філологічних наук, професор кафедри російської
і зарубіжної літератури Таврійського нац. ун-ту
ім. В. І. Вернадського

К72 **Костенко Г.М.**

Від Конрада до Набокова: білінгвізм та бікультурність як
творчий імпульс : монографія / Г. М. Костенко. – Запоріжжя :
ЗНТУ, 2011. – 407 с.
ISBN 978-617-529-044-6

У монографії досліджується іншо(англо)мовний літературно-культурний
художній білінгвізм, що органічно доповнює вивчення національної літератури,
додаючи їй трансдіалогічного значення. Твори письменників-білінгвів формують
унікальний тип художнього тексту, що виходить за межі окремої національної
літератури й окремої літературної традиції. Вони руйнують загальноприйнятні
стандартні категорії аналізу, оскільки робиться акцент не на відмінностях, а на
подоланні цих відмінностей у процесі комунікації. Письменники-білінгви
доходять висновку, що одна мова нездатна відтворити усе багатство людського
досвіду і вона є лише посередником у культурному діалозі між націями і
народами, у чому їй допомагає саме література, процес творення якої виступає
головним сюжетом їх творів. Широке коло англомовних джерел, що не були
перекладені українською або російською мовами, роблять цю книгу корисною не
лише для наукових працівників, а й для всіх, кого цікавлять проблеми
багатомовності, мультикультурності і шляхи розвитку світової літератури.

Бібліографія 509 назв.

УДК 821.111(161.1)-091:81?246.2
ББК Ш5(4Вл+4Рос)-31

ISBN 978-617-529-044-6

© Запорізький національний
технічний університет (ЗНТУ),
2011

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1 ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ХХ СТОЛІТТЯ ТА ПРОБЛЕМА БІЛІНГВІЗМУ ТА БІКУЛЬТУРНОСТІ.....	12
1.1 Проблема білінгвізму як художнє відображення двох моделей світу.....	12
1.2 Художній світ та авторська свідомість у творах письменників-білінгвів.....	35
1.3 Діалогічність та діалог культур у творчості письменників-білінгвів: нові підходи до проблеми світової літератури.....	51
РОЗДІЛ 2 ДЖОЗЕФ КОНРАД – ПОЛЬСЬКИЙ КОСМОПОЛІТ.....	63
2.1 Літературна спадщина Дж. Конрада та сучасне конрадознавство.....	63
2.1.1 Доля письменника у вигнанні та її вплив на творчу манеру автора.....	63
2.1.2 Польські та російські образні мотиви у творчості Конрада.....	76
2.2 Художні світи Дж.Конрада у співвідношенні з реальністю.....	86
2.2.1 Море та корабель як універсальні категорії художнього світу Конрада.....	86
2.2.2 Інтерпретація світу Сходу у творах Конрада.....	98
2.2.3 Автор і оповідач у художньому просторі Конрада.....	107
2.2.4 Проблема чужорідності в романі «Таємний агент».....	116
2.2.5 Роман «Очима Заходу» та проблема зіткнення світів (справжніх та літературних).....	127
РОЗДІЛ 3 ПИТАННЯ БІЛІНГВІЗМУ ТА БІКУЛЬТУРНОСТІ В ТВОРЧОСТІ В. ДЖЕРАРДІ ТА К. БЛІКСЕН.....	142
3.1 Культурні передумови творчості В.Джерарді: питання мови та літератури.....	142
3.1.1 Роман В. Джерарді «Марність» як відповідь А. П.Чехову.....	142
3.1.2 «Поліглоти» В.Джерарді – роман про життя, мову і літературу.....	157
3.1.3 В.Джерарді і традиція автобіографічної прози.....	166
3.2 Творчість К.Бліксен – література поза часом і поза простором.....	177
3.2.1 Культурно-міфологічний простір циклу «Сім готичних історій».....	177

3.2.2 Роман К.Бліксен «З Африки» та проблема трансформації автобіографічного жанру.....	202
РОЗДІЛ 4 «АМЕРИКАНСЬКИЙ ПЕРІОД» ТВОРЧОСТІ В.НАБОКОВА В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	213
4.1 Питання національної ідентичності та білінгвізму Набокова в російському та зарубіжному літературознавстві.....	213
4.1.1 Творчість Набокова на перехресті літературних традицій ...	213
4.1.2 «Космополітизм» творчої спадщини Набокова та проблеми білінгвізму.....	226
4.2 Авторська свідомість і межі мистецтва у творах В. Набокова.....	236
4.2.1 Романи «Дар» та «Справжнє життя Себастьяна Найта»: проблема метаоповіді.....	236
4.2.2 «Російський» роман «Пнін»: проблема автора та оповідача.....	245
4.2.3 Зіткнення Нового та Старого світів у романі «Лоліта».....	259
4.2.4 Художня реальність у романах «Під знаком незаконнонароджених» та «Бліде полум'я».....	272
4.2.5 Міфопоетичне начало у фантастиці та в автобіографічній прозі В. Набокова.....	288
4.2.6 Час та простір у романі «Ада».....	306
4.2.7 Останні романи В. Набокова: світ реальності та світ автора.....	319
4.3 Перекладацька діяльність Набокова.....	329
4.3.1 «Аня в Країні Чудес» як зразок вільного перекладу.....	329
4.3.2 Новий підхід до можливостей інтерпретації у перекладі роману О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін».....	338
ВИСНОВКИ.....	356
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	359

ВСТУП

Історія світової літератури та культури як узагальнююча дисципліна сприймалася як історія становлення та розвитку окремих національних літератур та культур (за таким принципом створено, наприклад, знану «ІВЛ» – історію всесвітньої літератури Інституту літератури в Москві). Порівняльно-історичний метод у літературознавстві дозволяв простежити та узагальнити досвід попередніх поколінь, відзначити традиційне та новаторське, виявити новий канон. Література ніколи не розвивалася ізольовано, однак інколи через географічну віддаленість було дуже складно або навіть неможливо митцям, а також дослідникам встановити культурний діалог (наприклад, між Заходом та Сходом до самого початку ХХ століття).

На сучасному етапі обсяг і зміст таких понять, як «національна своєрідність художнього тексту», «національна картина світу», «національні традиції», «національна література» тощо, їх функціонування набувають теоретичного переосмислення. Так, нерівномірність світового літературного процесу, існування на одному синхронному зрізі різних стадій розвитку всесвітньої літератури дозволяють вченим обґрунтувати тезу про відносність її історичну рухливість, наприклад, концепту «національна література» (М. І. Конрад [101], Н. Л. Васильєв [42], М. Епштейн [275], Е. Саїд [468], Н. О. Висоцька [53]).

Гармонія старого й нового, загального й індивідуального створює нове світосприймання, в якому національне впливає на всесвітнє, не позбавляючи себе власної індивідуальності, а

всесвітнє, у свою чергу, визначає своєрідність національного. Такі вчені, як Е. Ауербах [14], Г. Кнабе [97], І. Гассан [385] упевнені: змінюються наші уявлення про навколишній світ, змінюються і прийоми зображення цього світу. Універсальний образ дійсності як певного простору, в якому одиниці буття рано чи пізно мають прийти у стан відносної рівноваги, відійшов у минуле.

Певні історичні події початку ХХ століття визначили культурну специфіку не тільки окремого соціуму, але й світової спільноти в цілому. Так Перша та Друга світові війни загострили інтерес до загальнолюдських проблем збереження життєвої і духовної скарбниці моральності, що сприяло посиленню філософської спрямованості літератури й культури в цілому. У той же час схожість філософських і естетичних позицій письменників з різних культурних співтовариств, таких, як Дж. Джойс, Т. Манн, Т. С. Еліот, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Х. Л. Борхес, В. Набоков, Дж. Барт, І. Гассан, Е. Саїд, Ю. Кристева, Р. Барт, поступово спричиняє ослаблення національної своєрідності літератури, що дозволяє говорити про виправданість такого сприйняття світу, коли для освіченої і досвідченої людини уся література Європи, від Гомера до наших днів, та всередині неї – уся література власної країни існують одночасно; це, на думку Т. С. Еліота, допомагає письменнику краще відчувати своє місце в часі [273, с. 13].

Під національною літературою розуміють як творчість багатьох відомих і менш значних письменників, так і ту спільність, яка властива різноманітним літературним явищам (М. Б. Храпченко [250, с. 8]); тому літературу можна розглядати як матеріал для вивчення проблеми національної ідентичності, оскільки багато письменників абсолютно свідомо розкривають цю проблему у своїх творах і пропонують різні моделі міжкультурної комунікації (М. К. Попова [200, с. 46–47]), а поняття національної ідентичності пов'язане з багатьма різноманітними сферами життя й здатне до численних перетворень та поєднань (Е. Сміт [220, с. 150]).

Саме прагнення виділити національне із загального і проаналізувати загальне на тлі національного є рисою, яка

визначає сучасні підходи до вивчення літературного процесу. Культура може існувати в найрізноманітніших проявах духовного й матеріального життя окремої епохи і створювати глибинну єдність усіх її проявів.

Оскільки в центрі уваги знаходяться питання художнього білінгвізму англомовних, але не англійських за походженням письменників і втілення його в тексті, а також їх зв'язок з процесами в культурі, залучалися твори авторів, які належать до різних культурних та національних прошарків. Це твори Дж. Конрада (1857–1924) (оповідання «Емі Фостер», «Лагуна», «Караїн», «Аванпост прогресу», «Князь Роман», повісті «Юність» і «Тайфун», романи «Помилка Олмейєра», «Серце темряви», «Негр з «Нарциса», «Лорд Джим», «Секретний агент», «Очима Заходу»); романи В. Джерарді (1895–1977) «Марність», «Поліглоти» і «Мемуари поліглота»; твори К.Бліксен (1885–1962) «Сім готичних історій» та «З Африки»; оповідання та романи В. Набокова (1899–1977) «американського періоду» («Справжнє життя Себастьяна Найта», «Пнін», «Під знаком незаконно-народжених», «Лоліта», «Бліде полум'я», «Ада, або Пристрасть», «Прозорі речі», «Подивися на арлекінів!»), а також авторські переклади письменника («Аня в країні чудес», «Лоліта», «Інші береги» («Speak, Memory»), «Євгеній Онегін» О. С. Пушкіна). Розглядається також автобіографічна та наукова есеїстика письменників.

Вибір авторів не випадковий. За хронологією почнемо з Дж. Конрада. У вітчизняному та зарубіжному літературознавстві переважно вивчається доробок Дж. Конрада (1857–1924) у рамках неоромантичної традиції (Г. В. Анікін та Н. П. Михальська, М. В. Урнов, Н. Ю. Жлуктенко, Р. Штауффер, Дж. Бейнс, М. Ечеруо) як романи пригодницького жанру та гуманістичного пафосу, залишаючи поза увагою особливості його творчості як письменника-білінгва або «переміщеного письменника» (transplanted writer) за його власним визначенням. Конрад поєднує польську, або навіть ширше – європейську культурну традицію з англійською «точкою зору», а головними для нього як автора й оповідача стають проблеми спілкування.

На певну увагу заслуговують так звані «морські оповідання» Конрада – зразки модернізації романтичного жанру та приклади

художнього дослідження діалогу культур між Сходом та Заходом. Повість «Юність», романи «Серце темряви» та «Лорд Джим» найкраще представляють «рамкову» оповідну манеру письменника та по-новому висвітлюють тріаду автор-оповідач-герой. Оповідання «Емі Фостер» та «Аванпост прогресу», романи «Помилка Олмейєра» та «Лорд Джим» порушують проблеми спілкування між людьми, що належать до різних етнічних та культурних прошарків та говорять різними мовами. Роман «Таємний агент» розкриває важливу для письменника проблему чужинності, яка отримує остаточне вирішення у романі «Очима Заходу», представивши «російські» події та проблеми очима людини Заходу, яка не лише розповідає, але й інтерпретує, застосовуючи прийоми непрямого перекладу.

Спорідненість долі Дж. Конрада й В. Набокова (1899–1977) часто примушує критиків проводити певні паралелі між їх творчістю. Сам Набоков ніколи не погоджувався з цим, підкреслюючи, що Конрад до того, як стати англійським письменником, нічого не створив на рідній польській мові [440, с. 57]. Але англомовна творчість Набокова «американського періоду» має певні відповідності творчому шляху Конрада, коли саме значущість окремого слова та можливості полілінгвального спілкування стають домінантами художнього простору творів письменника. Тому саме англомовна творчість Набокова буде предметом нашого дослідження як зразок певної інтерпретації іншомовного культурного надбання.

У сучасному набокознавстві прийнято вважати, що художній світ В. Набокова як система формується в російськомовній творчості і ґрунтується на менталітеті і традиціях російської культури, зазнавши при цьому впливу західноєвропейської, перш за все, німецької і французької культур (такої думки дотримуються О. Долінін, А. В. Злочевська, О. С. Мулярчик). Водночас можна говорити про певну модернізацію російської літературної традиції, про її універсальний «космополітизм», який став результатом переходу письменника на інші мови творчості та інші умови інтерпретації. Зміна мови, так або інакше, сприяла зміні поетичного світу його художньої реальності, що ввібрав у себе весь досвід російської і європейської літературних традицій.

Велику увагу заслуговує перекладацька діяльність В. Набокова, особливо його авторські переклади. Дж. Грейсон звертала увагу на той факт, що автопереклади та автобіографії зазвичай пов'язані між собою [374, с. 9]. Автопереклад як певна інтенціональна авторська переробка говорить не лише про розширення читацької аудиторії, але й про нове прочитання відомого твору, тобто про нову інтерпретацію власного літературного минулого. Інша мова виступає гарантом переведення письменником своєї творчості в іншу площину сприйняття.

Вперше у вітчизняному літературознавстві всебічно досліджується творчість англійського письменника В. Джерарді та датської письменниці К. Бліксен як «кроскультурних» авторів, додаючи трансдіалогічного значення їх творам, що виходять за межі певного культурно-історичного часу та простору. Творчість В. Джерарді (1895–1977) можна вважати своєрідним протиставленням художніх надбань Набокова. Він належить до того ж покоління, що і Набоков, усе дитинство й юність Джерарді провів у Санкт-Петербурзі, але, на відміну від Набокова, спочатку оволодів російською мовою, а потім вже – англійською. Він знаходився під великим впливом російської літератури (насамперед А. П. Чехова), і саме російський досвід письменника став головною темою його творчості, що дає можливість називати його англо-російським письменником. Саме в Росії відбувається дія його найвідоміших творів «Марність» та «Поліглоти», а питання російської та зумовленої нею світової культури стають центральною проблемою інтерпретації для самого автора та його оповідачів. У романі «Мемуари поліглота» ми бачимо своєрідну трансформацію мемуарного жанру, який стає відображенням не лише життєвого шляху, але й уяви, що веде до створення міфу про самого себе, у чому можна бачити схожість з автобіографічними творами Набокова та К. Бліксен.

На жаль, творчість Джерарді не отримала належного вивчення в західному літературознавстві. Існують лише окремі статті Д. МакКарті, М. Холройда, Д. К. Мено, П. Крейга, Ш. Суїні. У 1991 році з'явилася найбільш детальна біографія Вільяма Джерарді, написана Д. Девісом. Його твори не були

навіть перекладені ні російською, ні українською мовами, і науково-критичних праць з дослідження його творчості не існує. Але Джерарді – письменник великого культурного значення, чия художня творчість стала своєрідним відбиттям його білінгвізму та бікультурності, запропонувавши англійський погляд на події російської історії та культури.

Класичним зразком діалогу культур слід вважати творчість датської письменниці Карен Бліксен (1885–1962), більш відомої під псевдонімом Ісак Дінесен. Вона не лише писала свої твори нерідною, англійською мовою, а потім перекладала їх датською (що зближує її творчість з автоперекладацькою діяльністю Набокова), але й зацікавлено «входила» у мову та культуру інших народів, що відобразилося в її романі «З Африки» (1937). Цей твір став не лише своєрідним зізнанням у любові до далекого екзотичного континенту, але й певною інтерпретацією «культурного надбання», що певним чином поєднує роман «З Африки» з доробками Конрада.

Це ставить К. Бліксен в один ряд з письменниками постколоніальної літератури з точки зору входження в конкретний культурний контекст, ситуацію конкретного вибору: країни, ідентичності, культурної традиції як репрезентації того, що стало «своїм». О. Г. Сидорова, вивчаючи наповнення терміна «постколоніальна література», підкреслює насамперед його неоднозначність:

1. Узятий буквально, термін «постколоніальна література», на думку П. Брайанз, означає літературу, створену людьми з країн, які раніше були колоніями інших народів [312], що можна ідентифікувати як частину спадку колоніалізму, або як метадискурс «третього світу», або як прийоми протиставлення колоніалізму тощо.

2. Дещо пізніше з'являється концепція постколоніальної літератури як одного з напрямів літератури колонізаторів, яка також справляє вплив на інші напрями цієї національної літератури [215, с. 140]. Вплив культури підкореної країни на культуру й літературу колонізаторів може бути різним. Насамперед, ця література стає «постколоніальною» в тому сенсі, що вона знаходиться в стані взаємодії з культурою підкореної

країни. Крім того, після розпаду імперій жителі колишніх колоній приїжджають на територію метрополії, стаючи носіями двох культурних традицій одночасно.

Саме в такому ключі розглядали творчість К. Бліксен, С. Брентлі, Р. Лангбаум, С. Льюїс, тобто як твори, написані під впливом життя в колоніях, певного симбіозу культур, що є результатом власного минулого культурно-історичного досвіду, який певним чином вступив у діалог з етнокультурою народів колоній. Водночас К. Бліксен перетворила реальність на міф; проте це не традиційний історичний міф, а міф авторський, який письменниця створює, керуючись власною пам'яттю і творчою уявою; міф про ідеальну гармонію не тільки людини й природи, але й людини з людиною; міф, який вона підняла до рівня притчі, використовуючи свою схильність до дидактичності для створення роману-алегорії не про втрачений рай, а про знайдену універсальну гармонію.

Праці вчених, співвідношення теоретичних положень і практичного досвіду письменників-білінгвів (Дж. Конрада, В. Джерарді, В. В. Набокова, К. Бліксен) визначили стратегію дослідження з вибраної проблематики й дозволили підійти до проблеми відповідно до концепції транскультурного вирішення актуального питання – впливу іншої мови на форми відображення дійсності, в якій співіснування різних мов і культур створює особливий вид оповідної манери, трансдіалогічної за своєю суттю, і де авторський міф долає обмеженість однієї національно-культурної парадигми.

РОЗДІЛ 1 ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ХХ СТОЛІТТЯ ТА ПРОБЛЕМА БІЛІНГВІЗМУ ТА БІКУЛЬТУРНОСТІ

1.1 Проблема білінгвізму як художнє відображення двох моделей світу

У другій половині ХХ століття після значних змін у світовій історії, яких завдала Друга світова війна, національна ідентичність і культурна приналежність виявилися надзвичайно заплутаними і, якоюсь мірою, для певної частини суспільства застарілими поняттями. В останні двадцять років все більше уваги привертає термін «нестабільність», що характеризує і вищезгадані концепти. Походить цей термін зі сфери фізики й космології, де його розглядають значною мірою як безладне середовище у всесвіті, в якому викристалізовується порядок. Таким чином, на думку бельгійського та американського фізика й хіміка російського походження І. Пригожина, порядок і безлад співіснують як два аспекти одного цілого і надають нам різне бачення світу [202, с. 50].

Подібні ідеї свідчать про необхідність зміни застарілих підходів до вивчення літератури й культури в цілому. Ще в 1952 р. з'явилася робота видатного німецького літературознавця, філолога-класика Е. Ауербаха «Філологія світової літератури». Віддаючи належне історичному гуманізму епохи Гете, коли були не тільки виявлені нові літературні матеріали й розроблені методи їх дослідження, але також «освоєння всіх цих матеріалів стало фактом внутрішньої історії людства і дозволило знайти єдине в своєму розмаїтті уявлення про людину» [14, с. 125],

учений підкреслює необхідність розроблення нового напрямку дослідження, заснованому на синтезі літератури і культури, яке включало б не тільки відомості про літературу в межах тієї або іншої культурної епохи, але й усвідомлення того, що «дух не має національності» [14, с.138].

Література намагається подолати існуюче уявлення про її національну відокремленість, певний «етноцентризм» сприйняття літературно-культурних традицій і цінностей. Так, Е. Саїд наполягав на необхідності перегляду двох аспектів сучасних досліджень: 1) ідея про те, що література існує в національних рамках; 2) твердження про те, що літературний твір знаходиться в якійсь стабільній або, принаймні, у пізнавальній формі [468, с. 64]¹. На думку американського літературознавця Дж. Пізера, недостатньо враховується той факт, що література стає іманентно глобальною; це означає, що сучасні тексти все важче розглядати лише як продукт діяльності, наприклад, німецьких, нігерійських чи китайських письменників або навіть європейських, африканських або азійських авторів: «З глобалізацією світової економіки виникає справжня світова, або глобальна, література» [452, с. 213]. Дж. Пізер пропонує термін «транснаціоналізм», що з'явився в результаті виникнення світового ринку культури, глобалізаційних процесів у сфері літератури, і часто це пов'язано із занепадом окремих, замкнених національних традицій.

Тривалий час культури розділяли за мовним принципом, дотримуючись точки зору, що власна особистість невід'ємна від рідної мови, а також первинної культури. Тому вважалося, що рідна мова та культура відіграють вирішальну роль у формуванні творчої особистості, а відмова від рідної мови свідчить про певні втрати художньої глибини творчості письменника. Існуючі типи двомовності або багатомовності розглядали як результат суспільної практики, а також як «конкретний продукт соціально-історичних умов відповідної епохи» (наприклад, дворянського суспільства Росії XIX ст.) [5, с. 16]. Дослідники залишали поза увагою той незаперечний факт, що мова для творця є матеріалом, інструментом, а також нерідко темою, предметом усвідомлення,

¹ Тут і надалі переклад з іноземних джерел виконаний автором.

творчого узагальнення, що є своєрідною ознакою саме літературної творчості; якщо це враховувати, питання про дво- або більшемовність постане дещо в іншому ракурсі.

Творчість письменника-білінгва стає дзеркалом складного переплетення культурних традицій і разом з тим каталізатором літературних процесів, всесвітніх і національних, що спричиняє необхідність для літературознавців вийти у своїй роботі за межі певної епохи, певної національної літератури. Своєчасною можна вважати зацікавленість учених-літературознавців таким важливим аспектом, як створення «чужої» мовної картини світу другою, нерідною мовою письменника-білінгва, а також дослідження поетикальних прийомів відображення іншого національного образу своїми засобами.

Автори, які подолали кордони між країнами, змінили своє уявлення про іншу культуру й збагатилися духовно завдяки контакту з новою мовою. Інтелектуальні й культурні відносини розширилися, письменництво набуло міжнародного характеру і з'явилася нова літературна географія. Як відзначають А. Амоїя і Б. Л. Кнапп у передмові до книги «Мультикультурні письменники з 1945 року: путівник від А до Я», найбільш поширеною точкою зору серед інтелектуалів-переселенців є думка, що перша (рідна) мова визначає особистість людини [286, с. xiv]. Чи це так?

Три американці, що отримали Нобелівську премію з літератури, – Ч. Мілош, А. Зінгер, Й. Бродський – були іммігрантами, що писали на рідній, неанглійській мові: Ч. Мілош – на польській, А. Зінгер – на ідіш, Й. Бродський – на російській. Але треба мати на увазі, що певна частина віршів і прози Й. Бродського з середини 1970-х років створювалася англійською мовою. До того ж, і Ч. Мілош, і Й. Бродський перекладали власні вірші та відомі твори інших поетів англійською та рідною мовами; Й. Бродський ще й писав есе англійською, найбільш відомі з яких увійшли до збірки «Less Than One». У подібних автоперекладах та в авторському іншомовному письмі, на думку А. Нестерова, можна побачити видатний автокоментар: поперше, поет підкреслює, що в них справді для нього є важливим, а чим можна знехтувати, що змінити, усунути, відредувати [187, с. 250]. Це щодо автоперекладів; а оригінальна іншомовна

творчість, ті ж есе Бродського, – це пропозиція нового, іншого погляду на світ: для росіянина – на американське й світове (Англія, Італія, Турція) культурно-історичне середовище, і для читача-американця, англійця тощо – на ментальність митця-росіянина.

Але деякі «мультикультурні» письменники відмовилися від своєї рідної мови, як, наприклад, угорський письменник А. Кестлер, який став всесвітньо відомим як журналіст ще замолоду і чії перші документальні твори з'явилися німецькою мовою («Про білі ночі та червоні дні» / *Von Weissen Nächten und Roten Tagen*, 1933; «Іспанське свідоцтво» / *Ein Spanisches Testament*, 1937). Але починаючи з роману «Гладіатори» (*The Gladiators*, 1939), він пише твори лише англійською мовою.

Південноафриканець Б. Брейтенбах, незважаючи на те, що прожив у Парижі тридцять років, не створив жодного рядка французькою. А, наприклад, пізні романи М. Кундери («Некваліфікованість» (*La Lenteur*), 1994; «Справжність» (*L'Identité*), 1998; «Необізнаність» (*L'Ignorance*), 2000) були написані французькою мовою, а не його рідною чеською. В. Набоков, С. Беккетт прийняли мову своєї нової країни, в той час, як М. Юрсенар та І. Бахманн продовжували писати своєю рідною мовою. М. Юрсенар загалом представила величезну географію своїми творами, проте Америка, де письменниця провела значну частину життя, не показана зовсім; Франція, де вона жила в юності, виникає в епізоді «Філософського каменю» (1968), і лише Бельгії, в якій пройшло її дитинство, присвячена ціла книга – «Північні архіви».

Змінилося навіть ставлення до певних національних літератур. Так, до 70-х років ХХ століття вважалося, що термін «англійська література» означає, перш за все, літературу, створену в ареалі Британських островів. Твори Дж. Олдріджа про Іран та арабський Схід («Дипломат», 1949; «Герої пустельних горизонтів», 1954), Д. Стюарта про Єгипет та Близький Схід (трилогія «Кругла мозаїка», «Єгипетський рахунок», «Мамелюки», 1965-1968), в яких поряд з питаннями колоніалізму письменники досліджують культурний вплив Сходу на Захід, не згадуються навіть в останньому виданні «The Concise Oxford

Companion to English Literature» (2007). Б. Девідсон у двотомному дослідженні культури Африки «Нове відкриття Стародавньої Африки» та «Чорна мати» (1958–1962) робить інше відкриття чорного континенту – не британської колонії, а унікального середовища зі своєю своєрідною історією і культурою. У цьому контексті треба врахувати й такі, ще мало вивчені, явища, як вищезгадана проза Карен Бліксен (Ісак Дінесен) про чорну Африку («З Африки» та «Тіні на траві»), чи романи Вільяма Джерарді про післяреволюційну Росію.

З другої половини ХХ століття сформувався новий погляд на англійську літературу. Увагу критиків привернула австралійська проза й література країн Карибського басейну (Вест-Індія), а також творчість письменників країн Африки й Азії, що отримали незалежність. Такі автори, як В. Найпол, С. Рушді, Х. Курейши та інші поєднали в рамках творчої біографії і у своїй творчості фундаментальні архетипи двох або більше культур, що відображається в тематиці і проблематиці їх творів. Ці письменники зображують не лише сучасну Англію, що їх оточує, але й Індію минулого (як у романі Х. Курейши «Будда з передмістя» або романі С. Рушді «Діти півночі») або Африку нового часу (роман В. Найпола «Напівжиття»), певним чином створюючи іншу культурну й літературну традицію своєї нової країни. Важливо відзначити, що творчість цих письменників у сучасному вітчизняному літературознавстві мало вивчена або не досліджувалася взагалі.

У Великій Британії лише в останні роки ці явища почали вивчатися ретельно. Наочний приклад тому – нова «Оксфордська історія англійської літератури» («Oxford English Literary History») в тринадцяти томах. Останні два томи, присвячені післявоєнному періоду, за задумом упорядників, повинні відобразити різні точки зору, доповнюючи одна одну щодо інтерпретації поняття «англійськості». Над останнім томом «1948–2000: The Internationalisation of English Literature» (2004) працював канадець Брюс Кінг, який вважає, що мультикультуралізм не є занепадом ідеї англійської літератури, а початком її відродження. Кінг вивчає творчість письменників, неанглійців за походженням, які певний час жили, навчалися або працювали в Англії, що доводить

доречність так званої «інтернаціоналізації англійської літератури».

Таким чином, «Оксфордська історія англійської літератури» намагається відтворити в доволі виснаженому національному оповіданні тональність глобалізму з його культурною різнобарвністю. Н. О. Висоцька в статті «Транскультура або культура в трансі?» зазначає суперечливий характер глобалізму, хоча спочатку культурне вимірювання глобалізації найчастіше сприймається однозначно – як знеособлення, як втрата національними культурами своєї сутності, на зміну чому приходять однакова для всіх (і найчастіше зроблена за американським шаблоном) штампована маска, яка ще й говорить тією ж мовою [53, с. 4]. Але з іншого боку, процес розвитку літератури є багатовекторним, плюралістичним і неоднозначним, оскільки література – це та сфера людської життєдіяльності, де найважче говорити про ізольованість, відірваність, оскільки сам по собі літературний процес будується на взаємовпливі і взаємозбагаченні ідеями, прийомами, засобами, чому сприяє глобалізм, що руйнує географічні та культурні кордони.

В останні роки у вітчизняних американських студіях теж посилився інтерес до питань мультикультуралізму та етнічності. Дослідження Т. Н. Денисової («Головна течія» і контекст мультикультуралізму», 1999), Н. О. Висоцької («Література США та ідеї мультикультуралізму», 1999), Ю. Стулова («Звертаючись до проблем гендеру: афро-американська література наприкінці ХХ століття», 2002) розкривають нові аспекти у вивченні літератури США. Література США розглядається у всьому розмаїтті форм та сюжетів, мов та культур, традицій та відгалужень, що ускладнює літературний процес сучасної Америки, але водночас робить його більш глибоким та своєрідним.

Подібні факти роблять поняття національної ідентичності автора і його творів вельми відносним. Що визначає національну приналежність письменника? Місцепроживання? Мова, на якій він пише? Або питання, які він порушує у своїх творах? Визначення автора як «творця літературного твору, реальної людини зі своєю життєвою біографією, неповторним внутрішнім

світом і психологічним устроєм; письменника, існуючого в певному соціокультурному й літературному контексті, що володіє тими або іншими естетичними установками, специфічним світоглядом тощо» [509, с. 9], потребує певного уточнення. У цьому визначенні акцент робиться на соціокультурному та літературному контексті, до якого належить автор, а не на його приналежності до тієї або іншої нації.

На думку О. Веретюк, автор, свідомо або несвідомо, спрямовує на читача ідентифікатори своєї етнічності, своєї національної ідентичності та національної ідентичності свого твору [45, с. 69]. Національна ідентичність письменника визначається цілою низкою факторів, найважливішими серед яких вважаються мовний, географічний, культурний, державний, ідеологічний, релігійний і фактор історичної пам'яті. Проте при пильнішому розгляді всі ці чинники виявляються не такими істотними і домінантними вони можуть виступати лише в своїй єдності, віддзеркалюючи той або інший літературний контекст і визначаючи національну своєрідність конкретної літератури.

Отже, література набуває нових рис і ракурсів; коло її питань і проблем розширюється й ускладнюється. Текст, що виникає в точці перетину двох або більше культур, тобто «мультикультурний», або все частіше – «кроскультурний» текст, – вимагає дещо іншого підходу. Дослідникові доводиться враховувати екстралінгвістичні чинники: особистість автора, його культурне надбання, виховання і становлення як особи, що поєднає дві картини світу, які ніби віддзеркалюють одна одну. Це вимагає подолати певну обмеженість і, як пропонує М. Епштейн, вийти на рівень метамови, тобто універсалістської творчості, яка стане проявом не лише змішування або інтелектуального комбінування різних мов, а миттєвим осяянням, розкриваючи в глибинах людства його цілісне, неподільне «я» [275, с. 386–388].

Привертає увагу й проблема іншонаціонального в літературі, змінюючи підходи до сприйняття творів іншонаціональної літератури і тих процесів, які відбуваються в свідомості індивідуального читача в момент сприйняття цих творів. Це, у свою чергу, визначає рівень міжкультурної комунікації, що полягає в обміні культур своїми вищими художніми і

філософсько-естетичними цінностями. Різні культури вирізняють для себе різні смислові акценти, від культури до культури змінюється співвідношення компонентів національного та іншонаціонального, історичного і «позачасового».

Незважаючи на всю важливість і значущість цієї проблеми, у вітчизняному літературознавстві на сьогоднішній день лише в деяких теоретичних роботах висвітлюється це питання. Серед найбільш обґрунтованих робіт наведемо статті Ю. Левіна «Сприйняття творчості іншонаціональних письменників» (1974), А. Гірівенко «Проблема сприйняття творчості іншонаціонального письменника» (1988) і К. Б. Гайтукаєва «Проблема іншонаціонального характеру в «Героеві нашого часу» М. Ю. Лермонтова» (1989). Ю. Левін, наприклад, виділив три основні аспекти включення творчості іншонаціонального письменника в літературний процес: переклад, критичне тлумачення і творче засвоєння, при цьому важлива роль відводиться так званому «посередникові», тобто перекладачеві, критикові, або іншому пропагандистові зарубіжної літератури, діяльність яких може спричинити різну інтерпретацію творчості митця [132, с. 249–252].

Ю. Левін також дав точну характеристику процесу взаємовпливу російської й західної літератур XIX століття, коли такі письменники, як Пушкін, Лермонтов, Гоголь та їх сучасники, не замикаючись штучно в національних рамках, ефективно використовували заради певної мети досвід зарубіжних літератур, особливо західноєвропейських: «Це був активний, творчий процес, що включав і засвоєння, і боротьбу, і переосмислення. У результаті чого були створені глибоко оригінальні твори, тісно пов'язані з рідним ґрунтом, що спричинив їх появу» [132, с. 243].

Відносність поняття «національна література», мінлива реальність співіснування, співвідношення понять «національне», «іншонаціональне», «інтернаціональне» та (або) «транснаціональне» по-новому розкривають і значення літературної або письменницької білінгвальності. Подібний термін є результатом нових досліджень з питань білінгвізму, запропонованих канадськими вченими Дж. Хамерс та М. Бланк.

Вони рекомендують розрізняти білінгвізм як стан суспільства, члени якого спілкуються двома мовами, та білінгвальність як психологічний стан окремої людини, що використовує більш ніж одну мову для спілкування [382, с. 6].

Російська наукова школа, досліджуючи теоретичні основи культури іншомовного спілкування (К. Н. Хитрик), дотримується точки зору, згідно з якою під білінгвальністю слід розуміти вторинну мовну особистість, що склалася під впливом першої мови й культури, тобто дві мови у свідомості білінгва існують як одна система цінностей. Білінгвізм ж має більш широке значення, включаючи поряд з білінгвальністю також соціолінгвістичні характеристики індивіда в суспільстві (Г. М. Чиршева).

Виходячи з цих позицій, термін «білінгвізм» стає домінантою лінгвістичного аналізу, а термін «білінгвальність» характеризує своєрідні поетикальні властивості, притаманні художньому світові письменника, який створює нову реальність під впливом іншої мови. Можна говорити про білінгвізм автора як представника певного мовно-культурного середовища, а також про білінгвальність героя як своєрідну мовленнєву поведінку, обумовлену іншою мовою і іншою культурою спілкування.

Явище білінгвізму й білінгвальності має багатотисячолітню історію розвитку, але його почали вивчати всебічно лише в останні десятиліття, хоча певні напрями дослідження цього явища було закладено ще у працях Л. Виготського й М. Бахтіна першої половини XX століття. Л. С. Виготський та М. М. Бахтін дотримувалися ідеї, що знання другої іноземної мови розвиває абстрактне мислення, сприяючи активній художній творчості. У роботі «З передісторії романного слова» М. Бахтін проаналізував найбільш істотні чинники в процесі створення роману: один з них – сміх, інший – багатомовність. Сміх організував найдавніші форми існування мови, які спочатку були нічим іншим, як осміянням чужої мови й чужого прямого слова. Багатомовність і пов'язане з нею взаємопояснення мов підняли ці форми на новий художньо-ідеологічний рівень, на якому став можливим романний жанр [21, с. 417–418].

Саме пародія, на думку М. Бахтіна, виступає однією з найдавніших форм зображення чужого прямого слова,

прикладом якої можуть бути так звані «грецькі романи» Апулея та Петронія, де пародія руйнувала владу міфу над мовою; або відома середньовічна «Вечеря Кіпріана», яку М. Бахтін називає діалогізованим гібридом, де похмуре священне слово сперечається з веселим народним словом [21, с. 440]. Або пародія на певний жанр, як, наприклад, сонети на початку «Дон-Кіхота»: хоча вони побудовані за всіма чинниками сонетів, їх в жодному разі не можна відносити до сонетного жанру, бо сонет тут – герой пародії [21, с. 418].

Л. Виготський, сучасник М. Бахтіна, вивчаючи психологію дитини, яку навчають іноземної мови, помітив, що дитина починає мислити інакше: оволодіння іноземною мовою покращує і рідну мову дитини, сприяючи усвідомленню мовних форм, узагальненню мовних явищ, свідомішому і більш довільному, тобто, додамо, сміливішому користуванню словом як знаряддям думки і як вираженням поняття. Як алгебра звільняє думку дитини з полону конкретних числових залежностей і підіймає її до рівня більш високого рівня абстрагування, так само засвоєння іноземної мови іншими шляхами звільняє мовну думку дитини з полону конкретних мовних форм і явищ [52, с. 190].

Білінгвальні тексти завжди залишалися поза увагою теорії перекладу й історії літератури, хоча традиція письменника-білінгва, який знаходиться між двома знаковими системами й аудиторіями під час створення текстів двома мовами, бере свій початок ще в епоху античності. У часи становлення давньоримської літератури сама її мова відзначалася білінгвізмом (грецька мова й латина як дві літературні мови, одна – зріла, інша – у стадії становлення, III-II ст. до н.е.). М. Бахтін писав, що для літературно-творчої двомовної свідомості (якою й була свідомість літературного римлянина) мова в цілому – своя-рідна та своя-чужа – ставала відображенням певного стилю, а не абстрагованою лінгвістичною системою [21, с. 427]. Білінгвальні твори, перекладені самим автором, були звичайним явищем також у Середньовіччі і на початку Нового часу, прокладаючи міст між латиною і національними мовами.

М. І. Конрад також визнавав наявність міжнародних мов, література на яких існувала разом з творами на національних

мовах, що стало важливим внеском у розвиток нового підходу до вивчення національних літератур. У різний час для різних регіонів такими мовами були: санскрит, грецька, латинська, книжна старослов'янська, класична літературна китайська, персидська, арабська. Учений упевнений, що твори на міжнародних мовах поєднували народності одна з одною, слугували основою для утворення великих літературних спільнот [101, с. 312].

Позицію М. І. Конрада поділяє Д. М. Урнов, підкреслюючи, що мова є, поза сумнівом, найприроднішою й невід'ємною ознакою національної приналежності, але вона сама по собі ще не гарантує «національного» враження [238, с. 175]. Цю точку зору підтримує Т. Н. Денисова, яка не вважає таку об'єднуючу категорію, як мова, безперечною ознакою національної ідентифікації, а відтак – приналежності літератури до тієї чи іншої національної спільноти [69, с. 579]. Усе це ставить під сумнів твердження про національну мову як основну форму існування національної літератури, замінивши її ідеєю про національну мову як про одну з форм існування літератури.

Серед перших комплексних робіт, присвячених проблемам білінгвізму в літературі, слід назвати монографію Леонарда Форстера «The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature» (1970) і роботу Вільяма Мейкі «Literary Biculturalism and the Thought-Language-Culture Relation» (1971).

Л. Форстер, досліджуючи мультилінгвізм в літературі, починаючи з Середньовіччя і закінчуючи першою половиною XX століття, відзначав культурологічний, а не лінгвістичний характер діалогу, до якого залучаються мови в процесі творчості. У Середні віки вибір мови визначався літературним жанром, а не національністю поета, тому північноіталійські поети XIII-XV століть писали ліричну поезію провансальською, а епічні поеми – французькою мовами [361, с. 16].

Аналізуючи франкомовну поезію Рільке, Л. Форстер робить важливе відкриття про можливості, які іноземна мова надає письменникові: на його думку, слова нерідної мови не обтяжені недоречними асоціаціями; вони оригінальні й не позбавлені самобутності, що допомагає створити нові образи й символи [361, с. 66]. Так, наприклад, Л. Форстер цитує роздуми Рільке, який підкреслював, що слово «сад» (назва одного з

франкомовних віршів Рільке) є для нього як поета більш благозвучним, ніж «Obstgarten» німецькою мовою. Але чи може бути це єдиним поясненням прагнення поета творити іншою мовою? Відповідь на це питання, яку можна знайти лише завдяки детальному аналізу відповідного матеріалу, є одним із головних завдань цього дослідження.

В. Мейкі порушував питання космополітизму в літературі, вважаючи подібне явище цілком природним: якщо письменник представляє меншину в певному регіоні, де домінуючою мовою виступає не його рідна мова, не дивно, якщо мова більшої сфери спілкування стане для нього засобом повернути до себе не тільки публіку цього регіону, але, можливо, навіть вийти за її межі [414, с. 2]. Саме можливість розширити аудиторію, на думку В. Мейкі, є основоположним чинником у прагненні письменника творити іншою мовою.

Варто зазначити, що, попри всю важливість і реальність цих спостережень, слід шукати також інші причини, які зумовлюють білінгвальну творчість. Додамо, що «розширення аудиторії» тут не є комерційною метою: для творчості важливо, що збільшується коло уявних «співрозмовників», збагачуються їх можливі «відповіді», а це є неодмінним фактором творчого процесу.

Останніми роками все більше досліджень присвячено проблемі художнього білінгвізму (роботи Л. Форстера, Е. Божур, Л. Тарві, Г. Д. Гачева, У. М. Бахтікіреєвої, Є. Нахліка). Це пояснюється, насамперед, тим, що мова перестала відображати тільки культуру певного народу. Англійська мова, ставши мовою міжнародного спілкування, розширила межі культурного простору носіїв цієї мови. Представник російської філологічної школи М. Тлостанова відзначала, що постмодернізм, який повернув увагу до проблеми деконструкції всіляких метаоповідань, у тому числі й національних, додав проблемі вибору мови й культури іншого, нерідко позанаціонального сенсу, що зробило полімовність і полікультурність найяскравішими ознаками кінця ХХ століття [229, с. 239].

Таким чином, опозиція «своє-чуже» втрачає власний антагонізм, вступаючи у стадію діалогу світоглядів, систем світу, який сприяє, на думку Г. Д. Гачева, утворенню стереоскопічності зору, об'ємності мислення [57, с. 37]. Канадський учений

В. Лемберт у статті «Білінгвізм і оволодіння мовою» підкреслював уміння білінгвів відокремлювати значення слова від його звучання, що уможливило дослідження мови «у тривимірності», різновиду стереолінгвістичного погляду на комунікацію [404, с. 11–12].

Це доводить так званий художньо-естетичний підхід (за визначенням Є. Нахліка) у дослідженні літературно-художньої дво(багато)мовності [186, с. 132]: вплив письменницької дво(багато)мовності на художній текст й появу нових якостей і неповторних рис письменницького стилю. Дві мови не можуть не взаємодоповнювати одна одну; дві культури, два образи думок допомагають по-новому осмислити дійсність, розширити це бачення і створити неповторний поетичний світ.

Наразі питання білінгвізму активно обговорюються в російській і українській науці². Проте дослідження проблем

² Серед дисертацій, присвячених проблемам білінгвізму, слід назвати: Івашенко Е. Г. Еволюция литературного билингвизма в творчестве В. Набокова: Взаимодействие стиха и прозы: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 (Благовещенск, 2004); Плотникова Е. В. Билингвизм культур в творческом наследии В. В. Набокова: Дис. ... канд. культурологических наук: 24.00.01 (Москва, 2004); Григорьев И. Н. Литературный билингвизм В. Набокова (Синтаксическая интерференция в англоязычных произведениях писателя): Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 (Пермь, 2005); Бахтикиреева У. М. Художественный билингвизм и особенности русского художественного текста писателя-билингва: Дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01 (Москва, 2005); Туксайтова Р. О. Речевая толерантность в билингвистическом тексте: на материале русскоязычной казахской художественной прозы и публицистики: Дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01 (Екатеринбург, 2007). У дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук «Поетика іншонаціонального в англійському романі початку ХХ століття» (Дніпропетровськ, 2006) Т. Г. Теличко аналізує еволюцію сприйняття «Чужого/Іншого» від античної літератури до початку ХХ століття, коли була усвідомлена необхідність діалогу. Але її дослідження в першу чергу висвітлювало творчість Е. Форстера і Х. Волпола; розглядалися можливості подолання «культурного інсайдеризму» як тема роману у Форстера, але лише на прикладі зіставлення англійського й італійського характерів; а також звернення до російського фольклору, культури й літератури для створення образу Росії і російського характеру у Волпола.

білінгвізму, цілком природно, найчастіше стає розглядом лінгвістичних або культурологічних особливостей носіїв двох або більше мов. У. М. Бахтикіреєва, наприклад, у своїй роботі аналізує особливості лінгвокультурної ситуації в російсько-національних лімітрофних зонах, а також природу білінгвальної особистості через її надбану мову, в цьому випадку – російську; а Р. О. Туксаїтова вивчає мову як форму створення тексту і як форму вираження думок, відчуттів, настроїв іншомовного автора.

О. Г. Івашенко розкриває проблеми літературного білінгвізму в творчості В. Набокова тільки «російського» періоду, що значно звужує коло дослідження й наукову новизну поставленої проблеми. Особливості літературного білінгвізму або письменницької двомовності до цього часу не розглянуто комплексно з урахуванням зміни поетики й проблематики художнього твору, хоча ще словацький учений Д. Дюрішин у роботі 1979 р. запропонував поняття білітературних [дволітературних] письменників, які належать одночасно двом літературам, і стверджував, що не можна оцінювати їх історико-генетичне значення в одній площині, оскільки особливі для кожної літератури закономірності історичного розвитку породжують і різні критерії включення їх в контекст тієї або іншої літератури [78, с. 248].

У процесі аналізу білінгвального тексту слід звернути увагу на той факт, що в ньому створюється особливий діалог культур, який виходить за межі механічного співвідношення однієї культури з іншою. Це визначає певний напрям філологічних досліджень, запропонований У. М. Бахтикіреєвою: аналіз створеної, «чужої» мовної картини світу на мові отриманої культури в художній творчості письменника-білінгва, тобто як іншомовна культура розширює світобачення письменника та впливає на відображення цієї дійсності на мові творчості [19].

При цьому мова виступає однією з форм віддзеркалення дійсності, а література – формою відображення культурної компетенції людей, що користуються двома й більше мовами, досвід існування в яких стає важливим «культурним надбанням» («cultural appropriation»). Цей термін, що, на думку М. Дреббл та Дж. Стрінгер, став частиною термінологічного ряду

постколоніальної критики західної експансії [510, с. 167], зазвичай вживається для опису запозичень однією культурною групою художніх форм, тем, образів іншої культурної групи.

Саме читачі, які інтерпретують текст, виходячи з власних знань мови, отриманого життєвого досвіду й оволодіння літературними традиціями, є показником реалізації тих або інших письменницьких інтенцій. Йдеться про так звану модель «наслідування-відштовхування» (за визначенням А. В. Злочевської [88, с. 24]), або «з'єднання/роз'єднання різних культур» (як зазначає Л.Тарнашинська [227, с. 417], що бачить в активній «експлуатації» двомовності можливості імплікації нових структур світосприйняття й нових шарів художньої свідомості). Ці явища певним чином сформували напрям розвитку мистецтва ХХ століття.

Художній білінгвізм зазвичай розглядають не тільки як творчість на нерідній мові, а як творчість на двох мовах (Ч. Г. Гусейнов [66], Н. Г. Михайловська [154]). Таке розуміння художньої двомовності не зовсім точно визначає суть явища, звужує його межі. В аспекті літературознавства Р. О. Туксаїтова пропонує представити художній білінгвізм як особливий художній метод, який сприяє вирішенню специфічних проблем, що постають перед письменниками-білінгвами, і пов'язаний з вибором «мови-основи» [235].

Ця думка суголосна з точкою зору Ч. Айтматова, для якого російська мова – мова його творчості – була нерідною від народження, але він вважав, що «цілком можливі взаємодія і співіснування мов», причому російська відіграє роль посередника, «мови-моста», яка допоможе підняти культуру місцевих мов і сприятиме їх прогресу [3, с. 32–33]. Тобто письменники-білінгви не забувають про свою власну мову та власну культуру, які стають підґрунтям творчого надбання, джерелом сюжетів та мотивів, літературних алюзій та ремінісценцій.

Слід розрізняти творчість письменників, які стали класиками у своїй країні і час від часу зверталися до створення творів на іншій, нерідній для них мові, і творчість письменників, які не здобули широкої популярності у своїй країні і з тих або інших

причин змінили творчу мову і прославилися на чужині. К. В. Балесєвських вважає більш доцільним називати останніх не письменниками-білінгвами, а транслінгвами. До таких письменників можна зарахувати поляка Дж. Конрада, ірландця С. Беккета, що здобув популярність як англomовний і франкомовний письменник, багатомовних П. Целана і Е. Канетті, які вважали за краще писати німецькою, В. Набокова, славу якому приніс англomовний роман «Лоліта», і деяких інших авторів.

Термін «транслінгв» потребує певного уточнення, насамперед звернувши увагу на значення префікса транс- (у пер. з лат. «крізь», «через»). Він означає перетин якогось простору, а також передачу за чиеюсь допомогою [508, с. 615–616]. Таким чином, письменники-транслінгви підіймаються над загальноприйнятим значенням слова «транслінгвізм», яке означає перехід письменника на іншу мову творчості. Їх метою стає передача власної культури засобами іншої мови, під впливом іншої мови та за її допомогою, що по-новому універсалізує розуміння реальності як багатомірної структури, де мова творчості виступає джерелом натхнення.

Водночас дослідників цікавить питання: що означає бути двомовним (або багатомовним) письменником і чи не доводиться йому постійно перекладати самого себе, щось змінювати, додавати, не тільки лексику й синтаксис, але й свідомість та відчуття? [346, с. 1]. Досвід іншої мови з великим «літературним стажем» і культури, що стоїть за нею, постійно наявний і допомагає поволі, мимоволі, ніби невидимо розширювати межі бачення письменника-білінгва.

Причому саме слово як джерело соціальних та етнічних особливостей світосприйняття людини привертає увагу вчених. Так С. Шеїна, аналізуючи творчість С. Беккета, наполягала на тому, що усією своєю творчістю Беккет намагався повернути слово до його першоджерела, щоб відобразити в ньому сутність людського існування. Саме тому він відмовився від слова, ускладненого багатозначністю, заради монозначної лексики, яка в Беккета чергується з первісною тишею [267, с. 290–291]. Але правильніше було б сказати, що ця тиша в Беккета чергується з окремими словами, насамперед, для пояснення ситуації, коли

слова унеможливають передачу справжній стан речей або подій.

С.Келлман, досліджуючи транслінгвальну уяву в однойменній роботі, підкреслював той факт, що транслінгви виходять за межі рідної мови, але для більшості з них, особливо в ХХ ст., власна мова стає джерелом бажання переступити межі мови загалом і, відчуваючи обмеженість словникових систем окремо взятої мови, вони прагнуть вийти за межі слів, до мовчання і правди [399, с. 16]. Тому мовчання, на думку С. Келлмана, є невід'ємною частиною мови, доводячи, що письменників-білінгвів приваблює в іншій мові не лише її прихований багатозначний зміст, який вони можуть використовувати як певний поетикальний засіб. У кінці ХХ століття акценти значною мірою зміщуються, і хоча, як пише М. Тлостанова, вибір мови стає важливим символічним кроком, причому англійська ніби втрачає свою національну приналежність, виступаючи справді мовою глобалізації, допомагаючи письменникам зробити їх книги доступнішими широкій аудиторії [229, с. 248], не лише цей факт зумовлює намір письменника писати іншою мовою.

Й.Бродський назвав три основні причини, які змушують письменника вдатися до іншої, нерідної мови: «він робить це або через необхідність, як Конрад, або через надмірне честолюбство, як Набоков, або заради більшого відчуження, як Беккет» [313, с. 138]. Сербський дослідник Й. Станішич запропонував ще одну причину подібної двомовності як «творчої необхідності» і навіть «закономірності», як відбиток переломного етапу долі письменника, пов'язаного, наприклад, з більшою схильністю деяких творців до сприйняття інших культур [222, с. 156]. Отже, інша мова стає своєрідним поштовхом до творчого зростання, виводячи письменника-білінгва за межі однієї літературної традиції та одного художньо-естетичного напрямку, що стає умовою певної інтертекстуальності, співіснування двох творчих світів.

Коло письменників, що використовували свою двомовність у літературній творчості, промовисте (наприклад, Шаміссо, Ч. Суїнберн, Р. М. Рільке тощо). ХХ століття збільшило кількість

подібних прикладів дво- і багатомовності. Відомим письменникам доводилося жити в межах іншої культури, створюючи шедеври нерідною мовою. Серед них Конрад, Іонеско, Беккет, Кафка, Набоков, Саррот, а також Ж. Грін, Бродський, Чеслав Мілош. Проте, на думку М. П. Алексєєва, твори, написані письменниками рідною і нерідною мовами найчастіше вважалися нерівноцінними в естетичному відношенні. Так, наприклад, «французькі» твори О.Вайльда високо оцінюються тими читачами й критиками, для яких французька мова не є рідною, проте французькі письменники й просто шанувальники його творчості називають стиль «Саломеї» «не зовсім французьким», а мову цього твору – «дуже банальною» [цит. за: 5, с. 11].

Багато людей віддають значну перевагу російськомовній творчості Набокова і вважають його відмову від російської мови творчим «самогубством» або навіть «руйнуванням дару» (О. Н. Михайлов, О. М. Зверев, В. Є. Александров). Проблема в тому, що твори письменників-білінгвів найчастіше розглядали та розглядають з лінгвістичної точки зору як застосування певних іншомовних слів, виразів та цитат у творах письменників, які обрали іншу мову творчості, залишаючи поза увагою глибоку проблему зміни власне прийомів відображення художнього світу, в якому простір та час стають категоріями пошуків авторської особистості, яка змінилася під впливом нових відчуттів та мотивів творчості.

Про різницю у світосприйнятті англійської й російської мов писав сам Набоков. У «Постскрипті до російського видання «Лоліти» (1965) письменник розмірковував про взаємне перекладання двох дивовижних мов – англійської й російської: «Телодвижения, ужимки, ландшафты, томление деревьев, запахи, дожди, тающие и переливчатые оттенки природы, все нежно-человеческое (как ни странно!), а также все мужицкое, грубое, сочно-похабное, выходит по-русски не хуже, если не лучше, чем по-английски; но столь свойственные английскому тонкие недоговоренности, поэзия мысли, мгновенная переключка между отвлеченнейшими понятиями, роение односложных эпитетов, все это, а также все относящееся к технике, модам, спорту,

естественным наукам и противоестественным страстям – становится по-русски топорным, многословным и часто отвратительным в смысле стиля и ритма» [178, с. 348].

Як творча людина, Набоков, здається, не віддає перевагу тій або іншій мові; скоріше він говорить про їх взаємовплив і взаємозбагачення. Мова має значення не сама по собі, а в поєднанні з іншими мовами, їх внутрішнім сенсом і культурним наповненням. Різні мови надають різні рівні прочитання як коментар до художнього твору.

Конрад у роботі «Особисті записи» назвав англійську мову мовою свого таємного вибору та свого майбутнього, дружби та глибоких почуттів, годин важкої праці та самотності, книжок, які він прочитав, думок, що передумав, спогадів, що пригадав, та власне мрій, про які неможливо забути [327, с. 216–217]. Іншою мовою письменник відтворює власний внутрішній світ, в якому переплелися минуле й сьогодні, мрії, спогади, думки, почуття. «Своє» внутрішнє «я» людини тлумачиться художніми засобами іншої мови, «чужого» світосприйняття, втілюючи творчий діалог між успадкованою та надбаною реальностями.

Проте, говорячи про літературну білінгвальність, слід розрізняти білінгвальність автора – реальної людини з певною біографією, двомовність якої визначається певними життєвими обставинами, і білінгвальність так званого «уявного автора» («implied author»), за визначенням В.Бути, під яким він розумів того, хто говорить з читачем за допомогою своїх книг і кого сам читач вважає ідеальною заміною автора твору, його другим «я» [302, с. 74–75].

А. Б. Туманова в статті «Образні порівняння як показники національного менталітету» (2008) відзначає, що основна ідея творів подається письменниками-білінгвами найчастіше прямо, безпосередньо, через сентенції або ж вкладається в мову персонажів: життєвий матеріал проходить через сприйняття письменника і його власну, індивідуальну картину світу відповідно до основної мети, вимог часу і законів жанру [236]. Йдеться про певну інтерпретацію художнього матеріалу, літературне прочитання навколишньої реальності, яка на інших мовах може втрачати дійсний сенс, настрої, дух твору,

народженого в мистецтві літератури, підмінятися, травестувати і тому потребувати більш прямого вираження чи коментаря.

Письменницька білінгвальність може виявлятися на декількох рівнях: по-перше, на рівні самого тексту через алюзії, ремінісценції, коментар або навіть переклад; по-друге, на рівні сприйняття самого читача, оскільки саме на читача чекає важливе завдання інтерпретації художнього матеріалу, але тільки читач-білінгв спроможний оцінити всі нюанси подібного твору. О. О. Потебня писав, що письменники повинні піклуватися про те, щоб пояснити склад і внутрішню форму твору й підготувати читача до створення свого значення, – але не більше; «якщо ж ми самі повідомляємо про значення, то в цьому випадку не пояснюємо, а лише говоримо, що самі думаємо з приводу цього поетичного твору», таким чином визнаючи відносну нерухомисть образу й мінливість його значення [201, с. 233].

Двомовність у художньому творі може виявлятися і в декількох варіаціях: 1) літературна диглосія – особливий варіант художньої білінгвальності, при якому одні і ті ж персонажі можуть говорити на двох іноземних мовах (як, наприклад, представники дворянського суспільства в творах ХІХ століття);

2) інтерлінгвалізм (за визначенням О. В. Плотникової) – коли персонажі спілкуються, вживаючи різні мови або мовні вкраплення так, що виникає свого роду мовне багатоголосся. Створюється контрапункт різнорідних компонентів єдиного складного персонального вислову, що призводить до збагачення можливостей мови, а через мову – до збагачення культур.

Випадки переходу з однієї мови на іншу ми спостерігали в багатьох класиків. Десятки французьких сторінок Л. Толстого відображають своєрідний, навіть чужий світ аристократії, існуючий у Росії до початку ХХ століття. Набоков, використовуючи подібний прийом створення білінгвальних героїв, у свою чергу намагається передати компактно висловлене відчуття нерозривності зв'язку різнорідних предметів, що згадуються на різних мовах. Художній світ Набокова, на думку О. В. Плотникової, «транслінгвальний»: через використану мову розкривається контекст мови іншої [198, с. 74]. Проте подібне визначення художнього світу письменника, хоч і є правильним за

змістом, неправильно за формулюванням. Доречніше було б назвати його інтерлінгвальним, тобто відзначити наявність діалогу між мовами в творах письменника, а також інтеркультурологічним, коли через представлену в художньому творі культуру висловлюється контекст іншого культурного сенсу.

Можна сказати, що подібний художній світ є також «трансдіалогічним» (за визначенням І. П. Смирнова), тобто він виходить за рамки буденних уявлень про культурну й мовну ідентичність, репрезентуючи явище, в якому співіснування різних мов і культур сприяє створенню особливого виду оповідної манери. Це світ об'єктивної реальності, який, на думку М. Баліної, є одночасно конкретним світом і трансцендентним, оскільки межі власної культури письменника жодним чином не збігаються з офіційно прийнятою культурою [289, с. 194].

Таким чином, письменники-білінгви здатні не тільки критично порівняти можливості різних мов, обігравши їх подібність або явну відмінність; двомовність надає їм можливість вступити у внутрішній діалог з самими собою, одним з різновидів якого слід вважати автопереклад. Е. Божур розглядала автопереклад як різновид «ритуалу переходу», як можливість зазирнути в глибини власного «Я» і зрозуміти, чи повністю збігається письменник-білінгв з самим собою [296, с. 51].

Саме проблему самоідентифікації і внутрішнього життя людини С.Шейна називає головною для творчості С. Беккета, що дозволило письменникові переосмислити розуміння людської «самості» і призначення письменника – досліджувати людину у всій розмаїтті його «я» [267, с. 296, 298]. Тобто можна зберегти власну національну ідентичність, але водночас не відокремлювати себе як творця від світового літературного процесу, надаючи змогу письменникові знайти своє місце в культурній і літературній традиції людства.

Вважається, що людина змінює свою особистість, коли говорить на іншій мові, але письменник, обираючи іншу мову творчості, створює нову особистість під впливом іншого мовно-культурного середовища. Авторський переклад стає не лише відбиттям змін, втілюваних у певному переробленні оригінальної

концепції, але й посередником між двома художніми світами. Дослідник африканської культури К. Гайасі порушує питання про те, чи здатна інша мова досконало відобразити іноземну культуру і чи може іноземна мова під час перекладу зберегти уяву, коріння якої сягає в чужу культуру [380, с. 76]. Авторський переклад стає своєрідною відповіддю на це питання, об'єднуючи можливості двох мов, двох різних творчих світів подолати обмеження, які накладає окрема мова та окрема уява.

Дж. Коппер у статті «Nabokov's Art of Translation in *Solus Rex*» використовує слово «translation» у широкому сенсі як момент переходу з одного стану в інший, що можна спостерігати в романах «Машенька», «Запрошення до страти», «Під знаком незаконнонароджених», в оповіданнях «Катастрофа», «Зайнята людина», «Відвідини музею» тощо: «Перехід не просто подія, а ідея, яка невід'ємна від самого твору. Перехід – це прагнення подолати випадковості, закладені в ньому» [403, с. 256]. Тобто під перекладом розуміють не лише трансформацію твору в іншу лінгвістичну подобу, але й перетворення власного культурно-історичного та літературного досвіду в іншу художню реальність [див.: 116].

Необхідно відзначити, що для Набокова є важливим цей момент переходу, який підкреслює не просто вибір іншої мови, але вибір іншого способу існування. Як писав Ю. Левін, у Набокова вступають у діалогічні відносини не окремі людські свідомості, а цілі світи, і події одного рівня реальності перекодуються в інший рівень [133, с. 49]. Дві мови, два світи всередині письменника створюють різні рівні існування й прочитання; інша мова виступає гарантом перекладу письменником своєї творчості в іншу площину сприйняття.

О. Забужко, аналізуючи російськомовну частину творчості Т. Г. Шевченка, висунула припущення, що «автор» російських повістей Кобзар Дармограй, ця прибрана Шевченком і водночас відчужена ним від себе «маска», призначена для того, щоб на свій лад «вторувати», «переспівувати» в російську мовно-культурну традицію Кобзаря автентичного, у чому можна побачити елемент ігрової змагальності [83, с. 87]. Такий елемент гри можна постійно спостерігати у творчості письменників-білінгвів, яким

інша мова творчості дає можливість, з одного боку, відсторонитися від власної пам'яті, побачити все пережите та передумане під іншим кутом зору; з іншого боку, авторська маска надає таку необхідну свободу творити поза простором і часом, поза пам'яттю та уявою.

Так, наприклад, саме «морський» досвід Конрада стимулював створення художньої реальності, в якій поєдналися власне минуле, тобто тяжка праця моряка, з усім тим екзотичним, дивним, чужим, яке так природно проникло в його життя, що поступово стало своїм, збагативши письменника новим світобаченням за межами звичайного, традиційного часу та простору. Це виявилось в новому баченні моря та корабля як двох універсалій, що співіснують та протидіють водночас в єдиному просторі, так само, як автор і читач протидіють у процесі інтерпретації художнього твору. Якість інтерпретації ускладнюється багатомовністю та мультикультурністю героїв Конрада, які таким чином представляють не лише різні точки зору на викладені події, але й роблять дійову частину твору глибшою з точки зору історії людства та розвитку всесвітньої культури.

У результаті подібної двомовності з'являється своєрідний заплутаний світ на межі культурних формацій, що руйнує канони й традиції. Е.Божур писала про останні романи Набокова, що вони є своєрідним змішанням не тільки оповідної структури, але й мови, і часто вони не належать ні до певного жанру, ні до певної «національної» літератури [296, с. 217]. У відповідь американській дослідниці хотілося б уточнити: все ж таки тут йдеться не про відмову від певної жанрової специфіки або від традицій національної літератури, а про їх трансформацію під впливом чужої мови й іншого культурного середовища. Це існування на межі власної внутрішньої культурної пам'яті й нового погляду на звичні речі під впливом обраної мови приводить до певної поетичної подвійності художньої реальності, викликаючи до життя іншу (у цьому випадку англійську) точку зору на події, автобіографічні за змістом, але уявні за суттю.

Отже, письменницька білінгвальність може виступати як особлива художня оптика, визначаючи поетику й семантику

художнього твору. Це особливий вид художньої діяльності творчої білінгвальної особистості, яка відображає становлення письменницького «я» в чужому для нього оточенні, при цьому інша мова стає значним стимулом для творчості, а також її своєрідним інструментом, матеріалом, матерією, а минулий досвід створює форми відображення художньої реальності письменників-вигнанців, вимушених або добровільних, які трансформують власний культурний досвід минулого не тільки на іншу мову, але й в інший культурний простір. Процес створення художнього тексту стає відображенням становлення автора як письменника й людини, що веде безперервний кроскультурний діалог не лише з читачем, а й з самим собою, підтвердженням чого є саме процес транспозиції, або переходу на інший рівень універсалізації минулого культурно-історичного досвіду. Художній текст водночас розповідає, викликає спогади та описує власну реальність постійно змінюваною мовою, створюючи множинність інтерпретацій, результатом чого стає авторський переклад як діалог двох текстів і двох форм відображення художньої реальності.

Його основу становлять не лише мови, на яких творить письменник, або культури, що визначають ці мови, але й вигаданий світ, який з'явився під впливом творчої уяви, розвиненої іншою мовою й культурою, та власної історико-літературної пам'яті, яка по-новому розкриває поняття автора та автобіографічності.

1.2 Художній світ та авторська свідомість у творах письменників-білінгвів

Білінгвальність стає відбиттям певного внутрішнього діалогу письменника з самим собою. Подібний «діалог культур» починається ще на стадії інтерпретації художнього матеріалу, на рівні значень, які вкладає автор у свою творчість, таким чином проявляючи власну, творчу, авторську активність. Ідею про активне перетворення дійсності художником, створення власного світу «відповідно до своїх уявлень про те, яким цей світ був, є або

повинен бути» [137, с. 78], обґрунтовують такі учені, як Д. С. Лихачов («Внутренний мир художественного произведения», 1968), Л. Я. Гінзбург («О психологической прозе», 1971), М. Б. Храпченко («Художественное творчество, действительность, человек», 1978). Вони підкреслюють необхідність авторської реконструкції об'єктивної дійсності, коли письменник, керуючись власним індивідуальним сприйняттям і суб'єктивною оцінкою реального й реальності, стає виразником певної художньої концепції світу. Своєю творчістю він, автор, вступає у певні діалогічні відносини з читачем, прагнучи донести до нього власні оцінки й концепції художнього світу.

Поняття автора художнього твору так чи інакше є основоположним при аналізі тієї художньої картини світу, яку створює сам автор, проте ця категорія не отримала однозначного визначення. Частіше за все автора розглядають як творця літературного твору, що накладає суб'єктивний відбиток на його художній світ. Автора також протиставляють образу автора, тобто певному відображенню авторської свідомості в подібні персонажа літературного твору.

Біля витоків теорії образу автора в художньому творі стояли В. В. Виноградов і М. М. Бахтін, причому В. В. Виноградов розглядав образ автора, виходячи з плану оповідання, а М. М. Бахтін виокремлював образ автора з естетичної цілісності твору. М. Бахтін бачив автора, по-перше, поза твором як людину, що живе своїм біографічним життям, але є творцем цього твору, проте поза зображеними хронотопами. По-друге, М. М. Бахтін розширює точку зору автора, оскільки та сучасність, якої дотримується автор, включає, перш за все, царину літератури, причому не тільки сучасної, але й минулої, яка продовжує жити й оновлюватися в сучасності. Також вона включає і сферу культури, що складає необхідний контекст літературного твору та авторської позиції в ньому, поза яким не можна зрозуміти ні твори, ні відображених у ньому авторських інтенцій, у чому М. Бахтін побачив особливий вид ставлення автора до різних явищ літератури й культури, який він назвав «відношенням діалогічного характеру» [25, с. 404].

Н. К. Бонецька відзначає, що саме М. Бахтіну належить заслуга дослідити діалектичну рівновагу в проблемі «свого» й «чужого»: таку рівновагу Бахтін убачає в ідеї діалогу «свого» й «чужого» – автора й героя («Проблеми поетики Достоевського»), письменника й дійсності (статті про романне слово), письменника й читача (наприклад, «Слово в жизни и слово в поэзии») [37, с. 64].

Опозиція «своє-чуже» внесла зміни в гармонійне існування триєдності автор-герой-читач, яке спочатку базувалося на співвідношенні об'єктивної дійсності й суб'єктивно-авторської картини світу художнього твору. У традиційній поетиці герой був центральним образом сюжету, носієм авторської думки тією чи іншою мірою, і саме з ним найчастіше асоціював себе читач. У XVIII ст. з'явився новий персонаж – «чужий», «сторонній», прибулець з іншого світу («Персидські листи» Монтеск'є, «Простодушний» Вольтера); у XIX ст. зіставлення «своє-чуже» знаходиться всередині людини, за виразом О. Ф. Строева [236, с. 526] (герої Ф. М. Достоевського, доктор Джекіл і містер Хайд Р. Л. Стівенсона, Доріан Грей О. Вайльда); у XX ст. звичним стане тип героя-бунтівника, чужого і собі, і власному оточенню.

М. Бахтін всіляко відокремлює реального автора-творця від образу оповідача, у вигляді якого може виступати підставний автор. Навіть коли письменник звертається до жанру автобіографії, все одно він залишається поза зображеним у ньому світом [25, с. 405]. Це доводить відсутність фактографічної достовірності в жанрі автобіографії, який існує на межі пам'яті та уяви, відображаючись у творах письменників-білінгвів, для яких триєдність «автор-герой-оповідач» очудненим способом відтворює власні відношення письменника з його новою мовою та іншим середовищем існування. Мова є головним героєм його художнього світу, визначаючи сюжет, оповідну манеру та навіть вибір персонажів, серед яких оповідач – найважливіший, тому що саме він умовним чином стає посередником між письменником-білінгвом та мовою, що репрезентує уявну реальність.

Існує декілька традиційних підходів до триєдності «автор-оповідач-герой». По-перше, виступаючи оповідачем, автор зазвичай є цілісним і закінченим образом, який не слід пряомолінійно прирівнювати до особи письменника і який посідає

особливе місце в образному світі художнього твору і, «підносячись» над персонажами, замінює всеосяжного спостерігача (М. Г. Мельников [509, с. 9–10]). По-друге, позиція автора часто вважається ширшою за позицію оповідача, хоча і виражається вона переважно за допомогою його голосу; при цьому поява оповідача означає самоусунення автора (М. Ковсан [98, с. 150–151]). По-третє, посилення ролі героя в структурі художнього твору призводить до ослаблення значення автора як творця, що формує ілюзію, ніби автора немає, – є лише зображувана дійсність (О. М. Левідов [136, с. 125]). По-четверте, хоча фізично автор і твір існують окремо, але онтологічно (буттєво) вони єдині; автор виражає себе у творі, а твір виражає собою автора, свого творця, тобто твір – це «інобуття» автора, його художньо втілене існування (О. О. Корабльов [103, с. 115]).

У творчості письменників-білінгвів триєдність «автор-оповідач-герой» отримує нове відображення. Саме оповідач найчастіше замінює всеосяжного спостерігача, тому що, на відміну від автора, він має можливість використовувати всі відомі йому мови, а не лише мову художньої творчості автора. Це створює неповторний мовленнєвий портрет головного оповідача, який застосовує різні мови, насамперед, для кращого розуміння різних сторін одного явища (наприклад, розмови Марлоу з французьким моряком та пізніше зі Штайном з метою відтворення цілісної картини історії Джима в романі Дж. Конрада «Лорд Джим», або сповнені довіри бесіди героя роману В. Джерарді «Марність» Андрія Андрійовича на мові, яку розуміють його співрозмовники, з намаганням вирішити проблеми сімейства Бурсанових).

З іншого боку, використання різних мов наприкінці таких «полілінгвальних» творів, як «Лорд Джим» Конрада, або «Марність» та «Поліглоти» Джерарді, або «Пнін» та «Ада» Набокова підкреслює неможливість мови вирішити всі проблеми та неспроможність оповідача стати справжнім alter ego автора. Позиція автора дійсно стає ширшою за позицію оповідача, тому що вона виражається не лише через його голос, а переважно через його мовчання; при цьому поява оповідача не означає самоусунення автора. Твір на іншій мові справді стає «інобуттям»

автора, його художньо втіленим існуванням, єдиною реальністю, поштовхом для створення якої стала саме ця чужа мова.

Проявом «інобуття» також певним чином стає полеміка й конфронтація з вже існуючими текстами, в яку вступають письменники-білінгви, щоб знайти своє місце в усталеній традиції. Подібну практику можна побачити вже в творчості англійського письменника Дж.Конрада, чия відома реальність – поєднання особистого досвіду й письменницької уяви – висунула на перший план новий тип персонажа, героя й оповідача в одній особі, який ніби витіснив на задній план самого автора.

У конрадівському оповідачі А. В. Разінцева побачила результат схрещення двох традицій: «З одного боку, письменник розвинув відкриття Г. Джеймса – «точку зору», але інтенсифікував його, використавши самостійну фігуру оповідача. З іншого боку, Конрад продовжив романтичну традицію. В основі багатьох його творів знаходиться оповідна структура, що склалася ще на початку XIX століття і властива різноманітним жанрам» [207, с. 3]. Проте слід врахувати, що Конрад не продовжив романтичну традицію, а швидше за все її трансформував, що можна відзначити вже на прикладі його ранніх творів (новели «Юність» і роману «Серце темряви») [див.: 113].

Як відзначила А.В.Разінцева, посилаючись на думку В.Ріда, романтичний герой XIX століття переважно представлений очима оповідача, що намагається досягнути його таємниці, представити його особу у всій складності й неоднозначності [207, с. 3]. «Юність» же репрезентує зовсім інший тип оповідання. У цьому творі вперше з'являється герой Марлоу, що вважається до певної міри alter ego самого Конрада, який розповідає про події, що сталися з ним в юності, таким чином об'єднуючи функції оповідача й героя. На відміну від роману «Серце темряви», де головне завдання Марлоу полягало в спробі розгадати таїну Куртца, у новелі «Юність» Марлоу намагається заглянути в самого себе, зрозуміти ті прагнення й мотиви, які рухали ним в юності.

Називаючи Марлоу alter ego Конрада, дослідники посилалися, насамперед, на схожість певних біографічних деталей у житті автора і його героя. Проте, як пише М. Глостанова,

автобіографічні засади є найважливішими для всіх письменників-іммігрантів, хоча в цілому вони далекі від документальності: «Точніше можна говорити про створення якогось міфу про себе і своє минуле, і в цьому міфі відчутні, з одного боку, ностальгія, а з іншого боку, непереборна лють і грікота» [229, с. 249].

Якщо письменник спромігся відсторонити себе та свою мову від усього знайомого, він може вільно творити власний світ. Дж. Стайнер пише, що письменники-білінгви знають більше назв для кожного явища, вони краще розуміють складність світу і розкривають власний світ, виходячи з цього досвіду: «Кожна окрема мова пропонує власні заперечення детермінізму. «Світ», на його погляд, «може бути іншим». Невизначеність, полісемія, непрозорість, порушення граматичної та логічної послідовності, взаємна незрозумілість, можливість збрехати не є недоліками мови, а є джерелом її генію. Без них людина б змарніла» [475, с. 243–244].

Отже, занурення в іншу мову й культуру сприяє формуванню нових способів мислення. Відтворюючи власний суб'єктивний світ, письменники використовують різну техніку відображення об'єктивної реальності (множинність точок зору Дж. Конрада, фантазійність К. Бліксен, іронія В. Джерарді, пародія В. Набокова). Але всіх їх об'єднує створення нової реальності, поштовхом до чого стала чужа мова як інша форма існування вже відомих речей на межі пам'яті й уяви. А. В. Злочевська, вивчаючи «ігрову» поетику Набокова, пише, що вона виконує важливі смислові функції, головна з яких – це не лише організація напружених «співтворчих» відносин між читачем і автором у процесі «розгадування», а й створення нової етично-філософської й естетичної концепції світу» [90, с. 16–17]. Це – «життя у творі», як називає його дослідниця, коли герої переживають зсередини різні ситуації зі світової літератури [87, с. 56].

Відбувається певне зіткнення між творчою уявою автора й документальною достовірністю, що по-новому розкриває особливості автобіографічної прози. «Особлива властивість документальної літератури, – писала Л. Я. Гінзбург, – у тій настанові на достовірність, відчуття якої не залишає читача, але

яка далеко не завжди дорівнює фактичній точності» [60, с. 9]. Суперечливе й недостовірне в мемуарах не завжди можна пояснити поганою пам'яттю або небажанням автора бути до кінця щирим. У самому законі жанру вже закладений якийсь «фермент «недостовірності», як називає його Л. Я. Гінзбург [60, с. 9], або «умисна достовірність» (А. П. Ланшиков [190, с. 90]).

Не можна не погодитися з Л. Я. Гінзбург, що «ніяка розмова, якщо вона не була записана одразу, не може бути через роки відтворена у своїй словесній конкретності» [60, с. 10]. Саме визнаючи право мемуариста на додуманий діалог, на пряму мову, як стверджував В. Кардін, «ми визнаємо якусь умовність мемуарів, умовність документального твору» [190, с. 77], а І. Шайтанов у статті 1979 р. звернув увагу на той факт, що класична формула мемуарної літератури, вербалізована О. Герценом як «минуле і думи», поступилася місцем новому прийому – «як було і як згадалося», причому мемуарист прагне зберегти в остаточному тексті роботу пам'яті, а з нею і враження щохвилинного, спонтанного спогаду. Учений упевнений: ні про яку свідомо вибрану форму не може бути й мови – швидше свідоме зречення від форми [264, с. 58].

У 1999 р. на сторінках журналу «Вопросы литературы» пройшла дискусія на тему «Мемуари на зламі епох», головним питанням якої став перегляд підходів і оцінок мемуарної літератури. Так, В. Рецептор заявив, що «мемуари» – не жанр, а пошуки жанру [151, с. 31], а для О. Ржевської мемуари – щаслива можливість, мандруючи по своєму життю, щось додивитися, додумати, долюбити, продовжити; при цьому їй здається, вона не переміщається в минуле, а залишається в теперішній дійсності, що робить минуле зовсім ірреальним [151, с. 31–32].

А. Бітов у процесі створення мемуарів виокремив той момент, коли його власне, сповідувальне «Я» через декілька сторінок безнадійних щирих зусиль знаходило «Я» авторське, ще через деяку кількість сторінок це авторське «Я» настільки зміцніло, що перетворилося на Автора. Автор став героєм оповідання і вже самостійно замислював роман про якогось героя. Таким чином, «сповідь не вийшла, розколотися не вдалося» [151, с. 9]. Автор реальний перетворився на абстрактного персонажа, що перебуває

на межі міфу й дійсності, в якогось деміурга, здатного створити власний світ.

Спираючись на ідеї Л. Гінзбург і М. Бахтіна про мемуари як про щось середнє між справжнім документом і вигаданою історією, останніми роками стали говорити про розмаїття оповідних голосів, тематичне наповнення, структуру й адресацію мемуарної літератури (Б. Холмгрен [390, с. 12–13], І. Шайтанов [263]). Б. Бергланд у роботі «Постмодернізм і автобіографічний сюжет: відтворення «Іншого» (1994) пропонує удосконалити теорію автобіографії, яка буде враховувати складні взаємини між культурами і дискурсами, але уникатиме поглядів на мову як відкриту репрезентацію вигаданої реальності [298, с. 130]. Тобто дослідниця вважає необхідним враховувати не лише лінгвістичні особливості авторського художнього світу, але й культурологічні і поетикальні чиники, які є основою зміненого світу сучасного мультикультурного простіру, відображенням якого є творчість письменників-білінгвів.

Саме автор-творець як умовний образ власного авторського міфу, як відображення пошуків власної ідентичності є головною поетикальною категорією художнього світу письменників-білінгвів [див.: 104; 115]. Д. Г. Лармур у вступі до роботи «Дискурс і ідеологія в набоківській прозі» (2002) відзначає, що література останніх років шукає способи відходу від практики, в якій автор був центром твору, до тексту, в якому роль автора зводиться лише до композиційної функції, де автор більше не є смислостверджувальним началом [406, с. 3]. У творчості В. Набокова зазвичай підкреслюють автономність автора, який спромігся піднятися до рівня деміурга, але не залишив межі художнього простору, перетворившись на другорядного персонажа, що з'являється десь наприкінці твору [див.: 122].

Набоков не використовує у своєму романі готові міфи, хоча інколи в тексті з'являються прямі посилання на міфічні образи. Так, пам'ять упродовж всього твору Набоков називає не інакше, як Мнемозіною; до неї він звертається за натхненням і силами відтворити минуле. У старогрецькій міфології Мнемозіна – богиня пам'яті й мати муз. Таким чином, в уяві Набокова пам'ять – джерело натхнення і творчості.

У роботі «Strong Opinions» Набоков називав пам'ять інструментом, одним з безлічі прийомів, якими користується художник. Письменник помітив парадокс: чим більше ви любите пам'ять, тим більш сильною і більш дивною вона стає [440, с. 12]. Але уява для Набокова – це також форма пам'яті, оскільки образ залежить від сили асоціацій, а асоціації нам підказує пам'ять, втілювана в таємничій передбачливості Мнемозіни зберігати той або інший елемент, який може знадобитися творчій уяві, коли вона поєднуватиме спогад і вигадку. Таким чином, на думку Набокова, пам'ять і уява заперечують час [440, с. 78].

У цьому Набоков близький до М.Пруста, про роман якого «У пошуках втраченого часу» він писав: «Запам'ятайте раз і назавжди: ця книга не автобіографія; оповідач – це не Пруст власною персоною, а всі герої не існували ніде, крім уяви автора» [171, с. 344].

Водночас протиріччя, яке, напевно, з'являється під час взаємин між пам'яттю та уявою, доводить певну умовність, навіть театральність існуючого балансу справжнього та вигаданого, автора та оповідача. Російська дослідниця С. Г. Ліпнягова під театральністю розуміє категорію поетики роману, що визначає особливий тип внутрішньої організації тексту на рівні структури, сюжетобудови, образної системи й конфлікту, орієнтований на створення моделі театрального/сценічного уявлення або драматургічного тексту [134].

Проте в літературі ХХ століття важливим стає імпліцитне використання театральних прийомів як можливостей побудови нових відносин між автором-оповідачем і автором-читачем, особливо у творчості письменників-білінгвів, для яких мова також є своєрідним прийомом гри з читачем [див.: 107]. Сюжет стає частково імпровізацією на задану тему, що ускладнює роль автора-режисера, зусилля якого (хоч і через інших персонажів) спрямовані на себе, на зміну власного світу, деколи ціною втручання у світ іншої людини.

У творчому світі письменника-білінгва з його своєрідними відносинами між автором, оповідачем та читачем «своя»-»чужа» мова стає проявом подібного театрального дійства. Простором «сцени» стає власне художній світ роману, в якому використання

різних мов та культур розуміється як естетична або психологічна категорія, пов'язана з осмисленням внутрішнього життя людини як певного ігрового простору, де людина може одночасно відчувати себе в різних ролях і моделювати життєві ситуації за законами театрального дійства, розрахованого на глядача.

Пригадуючи увесь процес створення свого першого роману «Помилка Олмейера», Конрад у роботі «Особисті записи» порівняв власні відчуття під час написання твору з почуттями актора, якому дали лише невелику роль у бенедіфіс друга [327, с. 21]. Водночас Конрад запевняє, що коли письменник дає можливість власним почуттям збити себе зі шляху, він поводить себе як актор, що піднімає голос на сцені вище природного рівня [327, с. 11]. Тобто автор для Конрада – людина, що режисує вигаданий світ, в якому він і ляльковод, і виконавець, можливо, навіть головної ролі.

Можна припустити, що «театральність» як поетикальна характеристика романної структури виникає там, де в художньому світі твору з'являється своєрідна оповідна тривимірність: перший рівень – прихований від глядача закулісний простір, де розміщуються власна пам'ять та первісні мовні й культурні надбання, які визначають внутрішні «механізми управління спектаклем», тобто ставлення до навколишньої чужої реальності; другий рівень – літературна сцена, де оповідач спілкується з глядачами-читачами мовою, зрозумілою їм і в деяких випадках сам режисує свою сценічну поведінку, використовуючи різні мови як різні підходи до кращого висвітлення існуючої реальності; третій рівень – це зал для глядачів-читачів як сфера емпіричної реальної дійсності, що існує обов'язково як своєрідний об'єднуючий «інтертекстовий» простір на межі різних мов та культур.

Подібна театральна умовність сприяє появі нового типу автора-оповідача, що використовує різновид усного оповідання від імені одного з героїв твору. Це визначає і розстановку персонажів, що поділяються на оповідачів і слухачів (як у ранніх творах Конрада і циклі «Сім готичних історій» К. Бліксен), і особливості оповідання від першої особи (автобіографічні твори В. Джерарді і В. Набокова; «східні» твори Дж. Конрада,

побудовані на матеріалі пережитого; спогади «З Африки» К. Бліксен), і наявність, здавалося б, архаїчної деталі – поява щоденника в структурі твору (роман «Очима Заходу» Конрада, «З Африки» К.Бліксен, роман «Ада, або Пристрасть» Набокова).

Така оповідна манера дозволяє письменникові-білінгву відсторонитися від власного минулого, подивитися на нього очудненим поглядом людини, в якій первісна культурно-історична пам'ять під впливом нових вражень та іншої мовно-культурної творчості отримує художнє перетворення. Він може конструювати художній світ набагато розмаїтіше, ніж це доступно «монолінгвам»; він вільний від скутості рамками культури, до якої належав від народження; він може існувати поза часом та простором або навіть лінією традиції.

Для дослідження творчості подібних письменників У. М. Бахтікіреєва пропонує термін «трансфер», який вона визначає як спосіб передачі інформації від одного індивіда до іншого усередині однієї культури і, – ширше – від однієї культури до іншої усередині культури світової, спосіб, який виводить людську цивілізацію на новий виток розвитку [20, с. 161]. Доречнішим було б у цьому випадку запропонувати термін «транспозиція», але не в більш відомому літературознавчому значенні як перехід тексту одного жанру або функціонального стилю в інший жанр або функціональний стиль, а в значенні відтворення нової лінії художньої традиції під впливом іншої мови творчості, що веде до зміни існуючого порядку усвідомлення реальності та появи більшої кількості поетикальних засобів відтворення цієї реальності.

«Чуже» (мова творчості, культурні надбання та новий культурно-історичний досвід) стають джерелом натхнення, своєрідним інструментом, матеріалом, матерією творчості, взагалі величезним стимулом для творчості, а «своє» (рідна мова, власне минуле, культурна спадщина) забезпечують автора можливими формами зображення цього «чужого». Отже, автор вступає в діалог з самим собою, одним з проявів якого стає створення так званої метапрози (англ. *metafiction*), тобто прози, що розповідає про сам процес оповідання та робить автора й читача героями художнього твору, таким чином, порушуючи

питання про їх реальність і зв'язок цієї реальності з вигадкою. Багато дослідників (В. Єрофєєв, М. Липовецький, Л. Рягузова) розглядали творчість В.Набокова як різновид метароману. Досліджуючи мемуарну творчість Конрада, А.Вайт відносила її швидше до різновиду метапрози, ніж автобіографії [495, с. 241]; про роман Конрада «Очима Заходу» як приклад метапрози писала П. Шиттіа [482].

Різновидом метапрози можна вважати так званий роман, що розвивається сам по собі («self-begetting novel», термін, запроваджений С. Келлманом), тобто твір, розповідь в якому ведеться від першої особи, і сюжет якого показує розвиток героя до того місця, коли він вже здатен узятися за перо та створити власний твір [398, с. 1245]. Саме як романи, в яких художня дійсність розвивається сама по собі, характеризує творчість В. Набокова Дж. Конноллі, підкреслюючи той факт, що пошуки нової ідентичності у творчості Набокова поступово перетворюються на пошуки безсмертя та вищості [321, с. 64]. У творчості Конрада М. Требіш виділяє «теми самопізнання», тобто випадки в житті героя, під час яких він починає краще розуміти самого себе [485, с. 43].

Все це доводить, що «життя у творі» таких багатограних особистостей, як Набоков, Конрад, не можна обмежити рамками метапрози або романів, що розвиваються самі по собі. М.Бесемерес, досліджуючи лінгвістичне й екзистенціальне життя «мовних мігрантів», назвала їх творчість «культурно-лінгвістичним переміщенням власної особи» [299, с. 122]. Дійсно, і Дж. Конрад, і В. Набоков, а також В. Джерарді та К. Бліксен створюють романи, в яких автор описує не лише сам процес написання, але й свої взаємини з вигаданими персонажами як з реально існуючими особами, причому зникає грань між оповідачем і героями і неможливо визначити, що є частиною сюжету, а що – реальністю автора. Але слід звернути увагу, що проблеми створення художнього твору у вищезгаданих письменників пов'язані з процесом пошуків власної ідентичності та її зв'язків з вигаданою, тобто творчою, реальністю. Тому метаоповідальність творчості цих письменників є результатом того творчого діалогу між «чужим» та «своїм», авторським та

вигаданим, що спричиняє їх власна білінгвальність як відображення мінливості свідомості, в якій співіснують різні світи. Інша мова розширює творчу тематику та проблематику, збагачує форми відображення художньої реальності та прискорює пошуки поетичної виразності.

Іншим проявом діалогу письменника з самим собою стає авторський переклад. Автоперекладом займалася К. Бліксен, створюючи романи спочатку англійською мовою, а потім перекладаючи їх рідною, датською; відомим автоперекладачем був і В.Набоков, хоча питання його авторських перекладів ще не отримало всебічного вивчення³. Своєрідним способом питання перекладу висвітлюються в романі Конрада «Очима Заходу» та творах Джерарді «Поліглоти» та «Мемуари поліглота», в яких проблеми багатозначності та взаєморозуміння стають формальними ознаками будови сюжету. Як писав Дж. Стайнер, «людське спілкування дорівнює перекладу» [475, с. 49], маючи на увазі, що усне спілкування має багато форм тлумачення залежно від особистості учасників цього процесу.

Отже, авторство розчиняється в безлічі сенсів, безлічі осіб, що існують у тому багатовимірному просторі, про який писав Р. Барт. Ще в 1968 р. Р. Барт представив текст як простір, де поєднуються й сперечаються один з одним різні види письма, жоден з яких не є результатним; читачеві, роль якого в багатовимірному письмі невимовно зростає, все доводиться розплутувати, але розшифровувати нічого [18, с. 388–389]. Критик відмовляється визнавати за текстом (і за всім світом як текстом) яку-небудь «таємницю», тобто остаточний сенс.

³ Так, наприклад, наведемо декілька російських дисертаційних робіт з окремих питань перекладацької діяльності В.Набокова: Черемисина І.О. «Владимир Набоков – комментатор и переводчик романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (Томск, 1997); Жук Д.Ю. «Авторизованный перевод как средство интерпретации художественного произведения (роман В. Набокова «Дар» / «The Gift») (С.-Петербург, 2002); Бакуменко О.Н. «Лексиконы билингва в ситуации автоперевода: На примере мемуарных книг В. Набокова» (Курск, 2006).

Таким чином, автор у білінгвальному просторі виступає у двох вимірах: 1) автор повинен відчужитися, тобто відсторонитися від подій; 2) автор повинен очуднитися, тобто з'явитися в новій подобі, іншій якості. Усе це доводить, що автор не помер, але трансформувався в безлічі образів, які вступають у певний діалог один з одним. Найбільш важливим з цих голосів є голос архетипового оповідача як певного прийому «очуднення» авторської позиції, тобто нового погляду на відомі явища. Архетиповий оповідач знає всі історії і володіє пам'яттю й мудрістю тисячолітньої культури. Щоб бути почутим, автор повинен мати власний голос, але говорити не як звичайна людина, а як напівміфічна істота, що піднялася над буденністю існування. Голос повинен мати характер, щоб читач зміг розрізнити його у тому розмаїтті спогадів і ідей, які й визначають значущість історії.

Створюючи новий тип автора-оповідача, письменники формують і свій ідеал читача. Саме стаття Р. Барта «Смерть автора» вплинула на нові підходи до протиставлення автора-читача. Її суть полягала в тому, щоб усунути автора, замінивши його скриптором – творцем «письма», і таким чином «відновити в правах читача» [18, с. 386]. Отже, Р. Барт підбив певний підсумок розвитку наратології, рецептивної естетики й герменевтики у ставленні до «образу читача», який разом з «образом автора» представляв повноправну єдину «програму» дії і сприйняття, задану в тексті будь-якого твору. У 1970-ті роки Дж. Прінс виокремив внутрішньотекстового «читача» в окрему літературну категорію і визнав внутрішній діалог між автором і читачем в оповідній мові, і це репрезентувало «образ читача» як посередника між текстом і реальним читачем, що допомагає в процесах сприйняття й розуміння тексту.

По-іншому виглядає так званий ідеальний читач у творах письменників-білінгвів. Так, для В.Джерарді це не обов'язково інтелектуал, але людина, яка володіє даром співчуття й умінням ставитися до всього з гумором, яка має смак і здатність проникати в зміст промов крізь туман слів [369, с. 167]. Це герой, здатний, насамперед, слухати й чути, а також розуміти не лише мову, якою написаний текст, але й інші мови, використані авторами для

глибшого відтворення нової художньої реальності. Саме до такого читача і звертаються вищезгадані письменники-білінгви, оповідачі і творці в одній особі, що перебувають у пошуках власної творчої ідентичності, яку вони знаходять саме в літературі.

Це своєрідний персонаж художнього твору, «умовний читач» (за визначенням Дж. Прінса [456, с. 43], який виступає другим «я» читача реального, його більш розвиненим двійником, який не лише володіє навичками білінгвального сприйняття, притаманного письменникам-білінгвам, але й втручається у створення цього білінгвального простору. Лише подібний читач здатен оцінити всі переваги білінгвальної свідомості та інтерпретувати її втілення в художніх творах та особливо в авторських перекладах, для кого вони саме і призначені. На думку Ц.Тодорова, процес читання – не проста річ: читаючи, людина ніби подумки накидає свій власний текст, перетворює читане, додаючи й опускаючи те, що вона хоче або не хоче в ньому бачити; з появою читача читання втрачає свою іманентність [230, с. 38]. Читач стає відбиттям авторського голосу та окремою поетикальною категорією, що пропонує декілька рівнів прочитання художнього тексту.

Перше прочитання – на мові його написання, тобто розуміння сюжету твору, його ідеї і проблематики – є читання «наосліп», оскільки елементи твору, сприйняті читачем, у принципі не можуть повною мірою виконати своєї художньої функції: їх сенс пов'язаний з авторськими інтенціями, а вони читачеві, який володіє усього однією мовою, повністю не зрозумілі. Друге прочитання – з урахуванням усіх використаних у творі мов – розкриє й іншу сутність твору, іншу ідею, яка точніше відповідає авторському задуму. Отримавши це нове, інше значення, можна втретє читати твір, причому це прочитання дасть третій сенс, ще точніший, – і так до нескінченності.

Таке багаторазове читання не тільки уточнює зміст твору, але й сприяє висвітленню в читацькій свідомості образу автора. При першому ознайомленні з текстом читач перебуває в полоні ілюзії; перше читання – це головним чином життєподібне переживання. Друге сприйняття, будучи осмисленим, одночасно олюднює твір і пов'язує з особою автора. Поглиблене сприйняття зменшує

інтерес до подієвої, ілюзорної сторони твору, і головним предметом уваги читача стає особа автора. Подібна зосередженість на особі автора – це не якийсь особливий вид читання: пізнання автора є естетичною метою твору. Авторське «я» – найважливіше його ядро. Сенс твору – те, ради чого він створюється, – є об'єктивна, але представлена в авторському розумінні істина. Це сприяє найбільшій відвертості особи, яка нарешті отримала власну ідентичність через образ ідеального читача, здатного сприймати її багатоголосий світ.

Про необхідність багаторазового прочитання одного твору писав В.Набоков у статті «Про хороших читачів та хороших письменників», оскільки під час першого прочитання процес усвідомлення заважає сприймати твір з естетичної точки зору й лише під час другого, третього або навіть четвертого читання ми можемо зосередитися на деталях [175, с. 26]. Саме тому, на думку письменника, хороший читач повинен володіти уявою, пам'яттю, словником і певним художнім смаком, причому цей смак потрібно постійно розвивати в собі та в інших [175, с. 25]. Подібне визначення читача ставить його на одну дошку з письменником – автором-творцем художнього твору, особою, чия пам'ять, уява, словник та смак формують нову оригінальну реальність, сприймати яку доведеться читачеві.

Саме до хорошого читача постійно звертається Марлоу, головний оповідач у творах Конрада, який сподівається, що мудрість та обізнаність читача допоможе йому зрозуміти власні помилки (як, наприклад, у новелі «Юність») або визначити особистість іншої людини (наприклад, у творах «Серце темряви» та «Лорд Джим»). Саме йому розповідає свої «готичні історії» К.Бліксен, почувавши себе сучасною Шахерезадою (тобто оповідачем), з одного боку, та Йовою, який пише божественну Книгу, поєднуючи історичну правду з побожною уявою, з іншого боку.

До нього звертаються у своїх щоденниках та коментарях Разумов, Чарльз Кінбот, Гумберт Гумберт, Ван та Ада; щоденникові записи нагадують і романи Набокова «Справжнє життя Себастьяна Найта», «Пнін», «Прозорі речі» та «Подивися на арлекінів!». Для нього написані автобіографічні твори

Конрада, Джерарді, Бліксен і Набокова, саме тому вони містять не стільки власні біографічні спогади, скільки естетичні спостереження та коментарі з написання художнього твору, який повинен розвивати аудиторію, щоб вона його сприймала, таким чином відтворюючи співвідношення «внутрішнього» й «зовнішнього», що є основою діалогу культур.

1.3 Діалогічність та діалог культур у творчості письменників-білінгвів: нові підходи до проблеми світової літератури

Своєрідна діалогічність художнього світу, де співіснують рідна та чужа мови, первісна та нова культури, загалом притаманна творчості письменників-білінгвів, які ведуть постійний діалог з собою і по-новому представляють опозицію «Своє-Чуже» як різні прояви власної ідентичності. Діалогічні відносини наявні й у протиставленні категорій автор-оповідач та оповідач-герой, що також можна вважати результатом очуднення авторської позиції під впливом творчого існування в межах іншої культури, яка вступає у взаємовідносини з культурою первісною.

Дослідження проблеми діалогу культур у російській школі літературознавства започаткували праці О. М. Веселовського, який шляхом порівняльно-історичного вивчення пам'яток літератури і фольклору прагнув встановити загальні закономірності історико-літературного процесу й у 60-70-х роках XIX століття створив порівняльно-історичну теорію міфотворчості («Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса», 1868, «Сравнительная мифология и ее метод», 1873). У XX столітті ідеї О.М.Веселовського знаходять своє відображення в роботах М. М. Бахтіна («Проблемы поэтики Достоевского», 1963; «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», 1965; «Вопросы литературы и эстетики», 1975), В.М.Жирмунського («Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926», 1928; «Национальный язык и социальные диалекты», 1936), М. І. Конрада («Запад и Восток», 1966), Д. С. Лихачова («Поэтика древнерусской литературы», 1967; «Художественное наследие Древней Руси и современность», 1971; «Литература –

реальность – литература», 1981), Ю. М. Лотмана («Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы»: Вип. 1 (1970); Вип. 2 (1973)) та інших дослідників.

Їх ідеї про існування в літературі незмінних формул, тобто законів, що сягають углиб історії, від сучасної поезії до стародавньої, до епосу і міфу (О. М. Веселовський [47, с. 41]); про своєрідність мистецтва в єдності людської культури й необхідність створити новий науковий метод, але лише шляхом його систематико-філософського узагальнення (М. М. Бахтін [22, с. 10]); про міжнародні літературні взаємодії, коли національна література на певному етапі розвитку належить усім культурним народам світу (М. І. Конрад [101, с. 294], В. М. Жирмунський [81, с. 71]) заклали основи сучасного універсального підходу до літературного процесу.

Неприйняття іншої культури, іншого способу життя викликали до життя дихотомію «Своє-Чуже», про що писав ще О. М. Веселовський, який цінував національну самобутність, з великою довірою ставився до здатності національного, «свого» протистояти впливу, не відкинувши «чуже», а засвоївши його, втілюючи собі на користь. «Своє» – основа національної культури, але все ґрунтовне тяжіє до уповільнення, до втрати динаміки. «Чуже» ж здатне загострити рух, «схвилювати уяву культури», що сприятливо вплине на «зустріч культур» [цит. за: 63, с. 14–15].

М. М. Бахтін запропонував поняття «діалогічності» і разом з цим текстового «поліфонізму». Вчений визначає поняття «діалогічності» на декількох рівнях. По-перше, «діалогічним» є саме слово, бо воно не може існувати поза контекстом інших висловів про позначуваний предмет або явище, що може істотно формувати слово, віддаватися у всіх його смислових шарах, ускладнювати його експресію, впливати на весь стилістичний вигляд [22, с. 19].

Інше розуміння «діалогічності» вводиться М. М. Бахтіним у роботі «Поетика Достоевського». Тут йдеться про взаємодію різних «голосів» усередині твору. Учений розглядає романи Достоевського як своєрідні «полілоги», в яких, як у поліфонічних фугах Баха, кожен «голос» виконує самостійну партію, тісно переплітаючись водночас з рештою всіх голосів. Ця ідея М.М.Бахтіна послужила

згодом основою для одного з видів інтертекстуального аналізу, коли інтертекстуальність розуміється як система зв'язку і вербальних переплетень у рамках одного тексту.

І, нарешті, третє – широке розуміння «діалогічності» – вводить у таких роботах М. М. Бахтіна, як «Проблема змісту матеріалу і форми в словесній художній творчості» (1924) і «Слово в романі» (1934–1935). Критикуючи традиційну стилістику, М. М. Бахтін пропонує нову концепцію системи внутрішньохудожніх зв'язків, згідно з якою стиль твору, серед інших факторів, залежить і від інших текстів – так званих «учасників бесіди». У статті «Проблема змісту матеріалу і форми в словесній художній творчості» науковець відзначає, що будь-якому авторові «доводиться боротися зі старими або за старі літературні форми, користуватися ними й комбінувати їх, долати їх опір або знаходити в них опору» [22, с. 21].

Таким чином, М. М. Бахтін першим сформулював ідею діалогічності в літературі й культурі, розуміючи її не як особистий обмін думками між творцями, а як об'єктивні риси (або навіть умови) існування культур. Саме такими багаторівневими стають діалогічні відношення у творах письменників-білінгвів. По-перше, «діалогічна» текстура білінгвального тексту (від лат. *textura* – тканина, зв'язок, будова), що існує в декількох смислових пластах, кожен з яких представлений окремою мовою, що ускладнює його експресію та впливає на весь стилістичний вигляд. По-друге, різні культурні прошарки створюють певну інтертекстуальність, що особливо помітно в авторських перекладах, які стають відтворенням різних авторських інтенцій, взаємодоповнюючи та взаємопояснюючи один одного. Інші культури стають тими «учасниками бесіди», які допомагають скомбінувати та прокоментувати нову літературну формацію на межі різних канонів. Людина веде безперервний діалог з собою і з іншими, саме в цій опозиції «Я-Інший», «Своє-Чуже» велику роль відіграє сфера «між ними», в якій і виникає справжній сенс розуміння опозиції.

Питаннями співвідношення мистецтва й позахудожньої дійсності займалися Ю. М. Лотман і Д. С. Лихачов. На думку Ю. М. Лотмана, «література, зазнаючи впливу, може певною

мірою втрачати свою своєрідність, набуваючи світового досвіду. З іншого боку, зіткнення з іншолітературною традицією може бути каталізатором самосвідомості своєї власної природи. «Своє» робиться помітнішим і значнішим, віддзеркалюючись в образі «чужого» [140, с. 747].

Д. С. Лихачов говорив про «несамостійність» не тільки кожної літератури, але й кожної культури: «Справжні цінності культури розвиваються тільки в зіткненні з іншими культурами, зростають на багатому культурному підґрунті і враховують досвід сусідів. Чим «несамостійнішою» є будь-яка культура, тим вона самостійніша» [138, с. 119].

Подібна опозиція може сприяти іншому розумінню «свого» як наближення «чужого» й «чужого» як іншого прочитання «свого». Інтерес до цієї проблематики сприяв появі значної кількості студій, які досліджують «національні» образи країн і народів, що склалися в інших народів в певну історичну епоху (або епохи). Як приклад, Д. С. Наливайко називає книгу А. Лортолари «Російський міраж у Франції XVIII ст.» і книгу Р. Волошинського «Польща в поглядах французів XVIII століття». Можна відзначити також роботу самого Д. С. Наливайка «Очима Заходу: рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст.» (1998), в якій учений представив «національні образи» України-Русі, які існували в «латинській Європі» в XI–XVIII століттях, зокрема образи Київської Русі і «козацької України» [185].

Новим словом у рецепції України на Заході є збірка «Райнер Марія Рільке й Україна. Наукові студії та переклади» (відповідальний редактор і укладач Л. Кравченко), а також робота М. Шкандрія «В обіймах імперії: Російська і українська література новітньої доби» (2001; пер. укр. 2004). Серед маргінальних ситуацій і гібридних культурних форм, на думку М. Шкандрія, формується творчість письменників, чия міжмовна та міжкультурна особливість є ще не дослідженою. Це такі письменники, як Джозеф Конрад в англійській літературі, Генрик Сенкевич й Бруно Шульц у польській літературі, Захер-Мазох у німецькій, Ян Потоцькі у французькій і польській, Шолом Алейхем в єврейській. Ці «письменники з українського

прикордоння», як називає їх М. Шкандрій, часто кидали виклик своїй ідентичності й політично-культурним симпатіям, але така література була, фактично, елементом «західної» традиції, особливо доречним прикладом якої може бути творчість Конрада [268, с. 413].

Інший вимір проблеми «Чужого» можна побачити у визначенні власної ідентичності, яку українська дослідниця О. Марченко розглядає як психологічне уявлення людини про своє «Я», що характеризується «суб'єктивним відчуттям власної індивідуальної самототожності й цілісності» [145, с. 36]. Цю проблему вивчає й Е. Циховська, яка, аналізуючи поезію Є. Маланюка, доходить висновку, що вона має характер діалогу, «де через комунікативну поведінку, певну систему художніх образів і стереотипів, дотримання правил «гри» особистість заявляє про себе і своє місце у світі, хоче бути своєю на чужині»; тому протиставлення «Я-Інший» виявляється саме на рівні не монокультурної, а міжкультурної комунікації [253, с. 26].

Російський учений В. Г. Зусман визначає «Своє-Чуже» так: «Свій» – «власний», «особливий», значущий «сам собою», «істота»; «Чужий» – що належить іншому народу, що не має особи, власної особистості, окремоті. На думку В. Г. Зусмана, зіставлення цих концептів може здійснюватися двома способами: 1) осмисленням «свого» на тлі «чужого»; 2) «очудненням» свого і доданням «особистого» «чужому» [91, с. 242].

Але цю думку можна розширити. «Чуже» слід підняти до рівня загальнолюдського, розглянути як форму прояву «Свого», можливість автора пізнати самого себе, тобто в цьому випадку поставити абсолютну істину під сумнів і ретельно переглянути відомі культурні поняття й суть самої реальності. Можна виділити три основні форми презентації опозиції «Своє-Чуже»:

1) «Своє-Чуже» подається в культурному контрасті, де саме чужорідність, інаковість стає головною темою сюжетобудови (романи Джерарді «Марність» і «Поліглоти», романи Набокова «американського періоду», особливо «Справжнє життя Себастьяна Найта», «Пнін», «Під знаком незаконнонароджених», роман-спогад К.Бліксен «З Африки»);

2) чужорідність створює фон для зображення незавершеної

реальності, в якій окремі характери та їх проблеми стають центральним прийомом оповідної манери, головним завданням якої є подолання цієї чужорідності (твори Конрада, особливо «Лорд Джим», «Таємний агент», «Очима Заходу»; романи Набокова «Прозорі речі» і «Подивися на арлекінів!»);

3) «мультикультурний» підхід або позиція дистанціювання, коли в процесі комунікації (прямої й опосередкованої) люди вступають у певні відносини один з одним, результатом яких стає визнання непорушного факту важливості міжкультурного співіснування (роман К. Бліксен «З Африки», автобіографічні романи Джерарді й Набокова, роман Конрада «Серце темряви»). При цьому «чуже» може поступово стати «своїм», у чому велике значення надається літературі (що відображено в романі Набокова «Ада»).

Творчість Конрада стає першим прикладом подібного транскультурного художнього світобачення, коли нова мова дає поштовх до відтворення реальності, в якій відомі образи та події отримують додаткову інтерпретацію під впливом пам'яті та уяви. Польща, реальна країна його дитинства, протягом довгих років розлуки з нею все більше набуває рис таємничої та недосяжної землі, що водночас вабить і відлякує. Реальна Польща стає Польщею напівміфічною, в якій справжні історичні події й долі оточені романтичним ореолом трагічного і навіть зловісного. Туга Конрада мимоволі передається його героям. Це Каспер Олмейер, який мріє про переможне повернення до рідної Голландії; або Джим, що прагне створити рай на Землі і таким чином компенсувати свій втрачений світ минулого; або Марлоу, який зважився стати капітаном корабля після того, як дізнався, що корабель прямує до Бангкоку, в назві якого йому здається щось чарівне й привабливе.

Саме в діалогічному відображенні слід розглядати англомовну творчість В.Набокова, де іноземна мова стає ще одним посередником у культурному обміні, додаючи нового сенсу до існуючих речей. Сам Набоков називав реальність «дуже суб'єктивним явищем», і, на його думку, талановитий письменник повинен володіти здатністю не тільки відтворити, але і створити свій світ, а головним помічником на цьому шляху

виступає уява («imagination») [440, с. 32]. Основою англійського слова «imagination» є слово «image» – образ, і саме в образах вбачає Набоков універсальну мову художньої творчості, її здатність створити новий світ, про що він безпосередньо заявляє у своєму останньому романі «Подивися на арлекінів!»: «Ми мислимо образами, а не словами... але ми, звичайно ж, вигадуємо слова, коли вони нам потрібні, як ми вигадуємо все, що можна зрозуміти в цьому або іншому світі» [434, с. 657].

Герої Набокова ховаються за цією мовою образів і понять, яка стає «візитівкою» письменницької манери автора. Його герої – чужі, здатні вступити в діалог зі світом, який їх не розуміє і не приймає; чужі, що заперечують власну чужість, прагнучи знайти зі світом взаєморозуміння. Звідси питання, що постійно дискутуються: як краще опанувати іноземну мову і як поліпшити лінгвістичну уяву, що веде до все складнішого полілогічного характеру романів Набокова, для правильної інтерпретації яких необхідне знання російської, французької, англійської, німецької мов, а також розуміння мов, створених лінгвістичним генієм самого письменника (земблянської в романі «Бліде полум'я» або мови Падукграда, в якому живуть герої його роману «Під знаком незаконнонароджених»).

Як пише Ю. Кристева про головного героя роману В. Набокова «Справжнє життя Себастьяна Найта», він – письменник, що вдається до іронії, дистанціюючись від своєї чужості та досягаючи самотності, яка має звітувати лише перед його культурою без кордонів [123, с. 47–48]. Те ж саме можна сказати і про самого Набокова, який «своїм» досвідом хоче допомогти «чужим» і навпаки, отримавши «чужий» досвід, допомогти «своїм».

Останніми роками стало прийнято говорити про полігенетичність літератури (за визначенням словацького ученого Д. Дюрішина), що може означати особливості художнього світу, в якому змішалися різні культури. Так, досліджуючи творчість Набокова, фінський учений П. Таммі і французька дослідниця літератури Н. Букс вважають, що причина численних інтерпретацій його творів прихована в «полігенетичності набоківської прози, тобто наявності в алузії

декількох адресатів» [39, с. 20]. При цьому виникають проблеми з комунікацією, що, на думку М. С. Розанової, пов'язано з приналежністю людей до культури, в якій одні й ті ж слова можуть мати різні значення і не завжди мати чітку дефініцію, не говорячи вже про те, що ці значення часто передаються описово; тому діалог включає в процес комунікації й інтерпретацію понять, контекст і, що важливо, творчу інтуїцію й уяву [208].

Діалогічність настільки всебічно і всепроникливо виявляється в усіх сферах суспільного життя, що це не могло не викликати наприкінці ХХ століття уявлень про її універсальний характер, але водночас вона має і свої певні відмінності. Діалог культур може виражатися в любові до іншої культури (як, наприклад, у датської письменниці К. Бліксен, що описала свої почуття до Африки в автобіографічному романі «З Африки», де вона наполегливо підкреслювала небезпеку расового й етнічного поділу народів, який може призвести до непорозуміння й агресії; або в англійського письменника В. Джерарді, що присвятив всі свої найкращі твори Росії, її культурі й літературі). Також діалог культур може відтворювати усвідомлення значущості власної культури, її відкритості всьому світу (наприклад, Набоков, який, люблячи свою Росію, хотів говорити зі всім світом – про неї, про себе, про людину). Конрад, увібравши в себе чужу культуру, оцінивши й переосмисливши її, намагається подати власну оцінку отриманого досвіду, якийсь культурний симбіоз, «культурне присвоєння».

Таким чином, існує гостра потреба в розумінні особливостей інших/чужих і, відповідно, необхідність вивчення того, як формуються їх «образи». Велике значення для розуміння «чужого» надається так званому «міфологічному методу», за визначенням Т. С. Еліота, який, посилаючись на художні принципи Єйтса і Джойса, підкреслив не лише обов'язок письменника, який використовує цей метод, постійно витримувати паралель між сучасністю й античністю, але також «взяти під контроль, упорядкувати, надати форму і значення неозорій панорамі порожнечі й анархії, якою є сучасна історія» [274, с. 228].

Цю точку зору в наш час підтримав російський вчений В. Б. Земсков: «кожна культура будь-якого рівня розвитку по-своєму сприймає, відтворює і закріплює в пам'яті образи інших/чужих, образи, які характеризують або окремі сторони, риси і властивості цих «інших», або в цілому їх «суть», їх ідентичність на тлі власних уявлень про норму і цінності» [86].

Створюється певний індивідуальний, або авторський, міф, який є результатом операції «очуднення слова». Треба мати на увазі, що сьогодні, позбавляючись минулого, втрачає свою цінність і здатність до переоцінювання. Найгрунтовніші спроби інтерпретації – це лише більш-менш успішні переклади іншою образною мовою, а найбільше, чого можна досягти, на думку К. Г. Юнга [276, с. 91], в уяві своїй йти за міфом, вдягаючи його в сучасний одяг. Архетипу належить важлива роль у подоланні небезпеки відриву від свого коріння, що компенсується втраченим дитинством [276, с. 95].

Проникнення міфу в поезію, драму, роман стає невід'ємною частиною літературного процесу ХХ століття. За концепцією Є. М. Мелетинського, «поетика міфологізування полягає в інтерпретації сучасної культури міфотворчими засобами» [150, с. 259]. У ХХ столітті при використанні традиційних міфів їх зміст часто змінюється, іноді стає протилежним [150, с. 372]. Закласти підґрунтя – в цьому полягає сутність міфології, яка відповідає не на питання «чому?», а на питання «звідки?». Оповідач міфів, проживаючи історію, про яку розповідає, сам мимоволі повертається назад, в той час, що цікавить його з самого початку.

На думку В. А. Маркова, цей процес сприяє народженню особливого, «непередбаченого» естетичного об'єкта – зі своєю дивною організацією, чудернацькою асоціативністю, вільною метафоризацією тощо [144, с. 135]. Мистецтво стає прийомом – прийомом очуднення творчого матеріалу, що веде до гетерогенності художніх світів, які існують на межі реального та уявного, і що стає варіантом пошуків власної автентичності – через іншу мову, іншу культуру, іншу свідомість. Авторський міф виникає як «альтернативна реальність», в якій існує те, чого немає насправді; це спосіб бачити світ інакше. Аналізу авторського міфу як способу концептування навколишньої

дійсності і людської свідомості в романі ХХ століття сприяло вивчення праць О. М. Фрейденберг, Є. М. Мелетинського, О. Ф. Лосєва.

Саме міф стає джерелом «очуднення» існуючої реальності та певної відстороненості від неї. О. М. Фрейденберг сприймає автора як посередника, який пропонує багато варіацій оригінального сюжету в міфі, що може здаватися актом переходу з одного стану в інший [245, с. 517, 522]. О. Ф. Лосєв, у свою чергу, називає міф чарівною особистою історією, вираженою у словах [139, с. 169]. Такі судження доводять, що культуру можна розглядати як третього постійного співучасника діалогу автора з читачем, культуру, що пропонує ширший погляд на існуючу реальність, в якому міф стає відображенням суб'єктивного світосприйняття.

Це пояснює чудовий, повний фантазії і навіть казковості світ К. Бліксен в її «готичних історіях». І навіть Африка – реальний континент зі своїми проблемами й турботами, під пером письменниці перетворюється в напівфантастичний світ, в якому люди і тварини живуть у первозданній гармонії, вільний світ, що дає письменникові свободу художника і творця. Українська дослідниця М. Моклиця підкреслює, що міф ніколи не вигадується, на відміну від казки, і тому відображає неадекватне світосприйняття іншої людини; міфи – це універсалії, що нас об'єднують, але міфи – це також відбитки нашої неповторності [158, с. 63].

Пригодницька морська подорож з несподіванками та небезпеками, яку найчастіше використовує Дж. Конрад у своїй творчості, представляє один зі стійких міфів, властивих англійській уяві. Він посідає привілейоване місце на сторінках «Утопії», «Робінзона Крузо» і «Подорожей Гуллівера». Статус реальності й дива спочатку ставиться під сумнів, і мандрівник зображує все, чим Англія не була. Апетит до чудового особливо сильний, тому що необхідно порівняти й освоїти те, що не є англійським. Саме такий жанр – напівміфічний, напівреальний – дає можливість Конраду відтворити власні спогади, розробити своєрідний авторський міф, який увібрав у себе англійські національно-консолідуючі риси та автобіографічні особливості.

У жанрі подорожі-спогаду пише і В. Джерарді, інтерпре-

туючи власний пережитий досвід життям літературних героїв. Поступово зникає межа між фактом та вигадкою; реальна людина все більше поступається місцем авторському alter ego, який, у свою чергу, поступово перетворюється на письменника зі своєю особистою історією. Автор підіймається до рівня деміурга, здатного не лише створити художній світ та героїв, існуючих у ньому, але і вигадати власне життя.

Міф про самого себе створив і В. Набоков. О. Ухова підкреслювала сильний вплив уяви на минуле в Набокова, визнаючи той факт, що зазвичай в його свідченнях немає ні краплі брехні і ні краплі правди, а пам'ять у його творах здатна відтворювати загиблі світи [241, с. 160, 163]. Б. В. Аверін додає, що навіть герої Набокова, яким він віддає фрагменти власного минулого, також вдаються до спогадів або пишуть автобіографічні твори [2, с. 7]. Власне головною метою письменника стає не відтворити минуле, а навпаки – дистанціюватися від нього, запорукою чого стає уява. Саме таке відсторонення, навіть відчуження від власного минулого, дає можливість Набокову піднятися до рівня письменника, «транснаціонального» за своєю суттю (за визначенням Дж. Фостера [362, с. 10]).

Міфологічною глибиною відрізняються категорії світла й темряви в творчості Дж. Конрада. Н. З. Шамсутдінова називає той симбіоз, в якому міф і вигадка переплетені з фактом і деталями, «ще однією характерною межею англійської уяви», оскільки в англійській мові немає консонансу між оповіданням і історичною правдою, так що малоімовірно провести між ними чітку відмінність [265, с. 8]. Можна сказати, що англійські автори подорожей визначають свою національну приналежність, описуючи інші нації; це інстинктивна форма самоствердження, що можна побачити на прикладі творчості Конрада. Сам письменник надавав перевагу роману перед документальною історією, тому що вигадане життя для читача може стати більш зрозумілим, ніж навколишня реальність, а подібність окремих епізодів до існуючої реальності може навіть присоромити документальну історію [327, с. 35]. Улюбленим героєм Конрада стає Дон Кіхот, якого він називає святим заступником усіх, кого

зіпсувала або врятувала «непереборна ласка уяви» [327, с. 68].

У міфах черпає натхнення й датська письменниця К. Бліксен. Це не тільки традиційні скандинавські саги, що подають світ як боротьбу стихій, а людину як істоту, що дорівнює богам і здатна їм протистояти. Це «Казки тисячі й однієї ночі», а також сюжети, що відродили інтерес до казки в епоху романтизму; серед них історія Дон-Жуана, п'єси Шекспіра, літературні казки В. Гауфа, Е. Гофмана і Г. Х. Андерсена, що певним чином визначили шляхи розвитку людської думки.

Для Конрада, Бліксен, Набокова звернення до міфу – це звернення до універсальної мови, зрозумілої всім і здатної подолати просторово-часові й соціально-історичні рамки, про що писав відомий дослідник поетики міфу Є. М. Мелетинський в однойменній роботі [150, с. 296]. Це особливий «авторський міф», творець якого, за визначенням О. Забужко, дослівно «платить» власним життям «за метафізичну істину свого квазілітературного універсалістського послання», роблячи плоть (власного життя) – словом (універсального значення) [83, с. 23].

Але все це набуває іншого, глибшого значення, якщо це слово надбаної мови, надбаних універсалій. Ця нова мова художньої творчості допомагає інакше висвітлити реальність життя та створити світ, в якому індивідуальне підіймається до рівня загального, а загальне по-новому розкриває індивідуальне, що формує нові підходи до відображення «чужого» на тлі «свого» і представляє діалогічність як іншу спробу інтерпретації – більш-менш успішний переклад творчої уяви іншою образною мовою.

РОЗДІЛ 2 ДЖОЗЕФ КОНРАД – ПОЛЬСЬКИЙ КОСМОПОЛІТ

2.1 Літературна спадщина Дж. Конрада та сучасне конрадознавство

2.1.1 Доля письменника у вигнанні та її вплив на творчу манеру автора

Творча манера письменника Джозефа Конрада так само унікальна й неоднозначна, як і його власне життя. Упродовж довгого часу, аналізуючи твори Конрада, критики звертали увагу, насамперед, на їх гостру соціальну спрямованість, викликану проблемами колоніалізму та імперіалістичної експансії. Так, наприклад, В.В.Цибульська вважає проблему колоніалізму центральною в оповіданні «Аванпост прогресу» та в романі «Серце темряви» [254, с. 8]. Дія його творів завжди розгортається на тлі великих соціальних зрушень і, на думку А.Кеттла, твори Конрада ніколи не залишають у читача відчуття, що внутрішній світ героїв є більш реальним, ніж світ матеріальний, або перший є відокремленим від другого [95, с. 287].

Однак І.О.Вознесенська розвиває думку А.Кеттла, вважаючи, що Конрад навмисно примушує своїх героїв діяти в умовах, коли моральні правила цивілізованого світу не мають ніякої сили: «...письменника цікавить поведінка людини, позбавленої необхідності підкорятися соціальним установам» [49, с. 99]. Ця думка доречна щодо моральної проблематики творів Конрада,

герої яких найчастіше одинаки, закинуті в далекі землі, і їх основним бажанням є вижити, незважаючи ні на що. Цим людям властива якась певна чудакуватість, несхожість з оточенням, і це підсилює їхню самотність. Аналіз переваги внутрішнього «я» людини над його матеріальним оточенням у творчості Конрада (чому сприяла і власна доля автора) є важливим питанням у вивченні творчості письменника.

Основні принципи своєї авторської манери Конрад виклав в есе «Традиційна передмова» з автобіографічної книги «Особисті записи». Ці принципи можна представити так:

1) письменникові варто використовувати слова, що запам'ятовуються, оскільки «слово завжди переважало над змістом» [327, с. 1];

2) коли письменник повідомляє про вигадані речі, він пише, насправді, про самого себе; автор – єдина реальність у цьому вигаданому світі, але він не може уявити й зобразити себе повністю;

3) кожен роман містить у собі елемент автобіографії, «оскільки своєю книгою творець виражає насамперед себе» [327, с. 4], що зовсім не означає відкритого виявлення почуттів. Конрад упевнений: письменник, що стає жертвою власних емоцій, є небезпечним – він втрачає уявлення про щирість;

4) увесь світ ґрунтується на декількох простих ідеях, наприклад, вірності.

Письменницькі норми стали результатом не тільки літературного, але й життєвого досвіду автора, звідси такий інтерес до автобіографічних моментів, які тією або іншою мірою наявні в його творах, і пильна увага до слова, що, за висловом самого Конрада, може перевернути світ [327, с. 2]. Моральні принципи Конрада вплинули на його особисту манеру письма, виявили певну суб'єктивність у зображенні співіснуючих світів, моральних цінностей та вигаданих подій, рівновага яких знаходиться в постійному коливанні. Сам письменник виступив у новому для себе образі, у ролі автора-творця, – польський вигнанець, який став поважним британським громадянином, ховається за маскою мандруючого оповідача, що надає йому можливість відсторонитися від зображуваного матеріалу і таким чином представити «своє» на тлі «чужого».

Цей факт зумовлює й оповідний прийом, головною метою якого стає наближеність до реальності викладу: я вам розповідаю тільки те, що чув. У свою чергу головний оповідач Конрада Марлоу використовує інший важливий оповідний прийом: «я вам розповідаю тільки те, що бачив». Розповідь стає діалогом між рівними, які змогли подолати всі культурні перепони та злитися в єдності душ.

Оповідну манеру Конрада найчастіше називають «рамковою» або «створеною» («*framed narrative*», за визначенням К. Керебайна [326, с. vii]). С. Воттс назвав Конрада «майстром прихованого сюжету», який існує за лаштунками головної сюжетної лінії [491, с. 67]. Мається на увазі, що у творах Конрада присутні кілька оповідачів (за невеликим винятком, як, наприклад, в оповіданні «Тасмний супутник»). По-перше, це оповідач № 1, мандрівник і авантюрист, моряк, під маскою якого найчастіше ховається сам автор; по-друге, якийсь персонаж, якого оповідач № 1 зустрічає в дорозі, і який, у свою чергу, представляє свою історію, що переплітається й навіть відсуває на другий план головного оповідача.

На думку А. Є. Нямцу, домінування в новому творі іншого оповідача не усуває реального автора, який у таких випадках ніби грає роль посередника, тобто претендує на об'єктивність розповіді [191, с. 94]. У цьому полягає «модерність» письменницької манери Конрада: його висновки ґрунтуються зовсім не на дії і фактах, а на спостереженні, відчутті й інтерпретації цих фактів. Декілька оповідачів, які розповідають про своє минуле, передають чийсь думки, стають засобом певного відсторонення між автором та персонажами, що сприяє більшій достовірності. Й. Левін порівнює оповідача у творах Конрада зі шпигуном, що замовчує певні події або маніпулює оповіданням, виходячи з власних мотивів, і таким чином перетворюється на схованку чужих історій [408, с. 220].

Це характеризує подвійність оповідної манери Конрада, на що звертав увагу Е. Саїд: все мотивоване, визначене, методичне й раціональне переплітається з випадковим, непередбачуваним і нез'ясовним. З одного боку, існують умови, за яких виникає необхідність розповісти цю історію; з іншого боку, сама по собі

історія вступає в суперечність з умовами, за яких її можна розповісти [467, с. 31]. Спостерігається певна гра, в яку залучається читач у ролі випадкового слухача.

У передмові до роману «Лорд Джим» Конрад намагається пояснити подібну суперечність: довгу історію слухатимуть тільки в одному випадку – якщо вона цікава (але якби історія про Джима не була цікавою, Конрад не став би її описувати) [328, с. 7]. До того ж, якщо взяти розповідь Марлоу окремо, без урахування додаткових оповідачів, його промова вкладеться в рамки трьох годин, тоді як у парламенті оратори іноді не вкладаються і в цей час.

Подвійність творчої манери Конрада визначає і В. Дерешевич, виявляючи, по-перше, певний традиціоналізм в оповідних прийомах письменника, який постійно підкреслює переваги усного оповідання перед писемним; по-друге, автор виступає в ролі провісника літератури, що буде постійно занижувати писемне значення тексту, підпорядковувати словесне значення і, врешті-решт, поставить під сумнів мову взагалі [351, с. 175]. Але, як показує М. Рей, ця подвійність також простежується в усному оповіданні Марлоу та писемному оповіданні Конрада, що містить історію Марлоу: «Структура твору таким чином втілює парадоксальне бажання зберегти мову (за допомогою писемного, основного оповідання) і знищити її (за допомогою усного, тимчасового оповідання, за яким настає мовчання)» [460, с. 51].

Саме доля Конрада як білінгва зумовила особливий пильний інтерес до умов спілкування людини в незвичайних умовах. Е. Саїд у статті про особливості оповідної манери Конрада відзначив зроблене письменником відкриття про величезну різницю, яка існує між вимовленими словами і тим сенсом, який ми вкладаємо в ці слова; і талант Конрада до писемного слова не зменшує, а навпаки збільшує цю різницю [467, с. 29].

Є декілька причин, що могли зумовити рішення Конрада писати англійською мовою. Більшість дослідників вважає, що, по-перше, це були «практичні міркування», як їх називає А. Пусада, оскільки творчість англійською мовою давала більшу читацьку аудиторію, ніж творчість польською; до того ж, існувала певна російська цензура всього, написаного польською мовою [454].

Ф. Р. Лівіс вважав, що лише точність та драматична енергійність англійської мови допомогли Конраду відобразити власні теми та інтереси [407, с. 28]. Л. Гурко запевняв, що писати англійською було найбільш природним для Конрада за певних умов: він був британським громадянином, жив у Британії, був капітаном британського корабля, спілкувався переважно англійською мовою, і було б дещо дивно, якщо б він почав писати іншою мовою [379, с. 50]. Цю думку також поділяє А. Мілбауер, який підкреслює той факт, що польська мова не мала тієї лінгвістичної розмаїтості, яка б могла допомогти Конраду передати весь свій морський досвід [419, с. 11].

Але, хоча Конрад писав свої художні твори англійською мовою, він листувався та спілкувався французькою та польською мовами до кінця життя, а в більшості його творів герої говорять декількома мовами. Наприклад, в «Помилці Олмейєра» звучать голландська та малайська мови, в «Серці темряви» – французька та деякі африканські діалекти; французька та німецька – в «Лорді Джімі»; італійська та іспанська – в «Ностромо»; російською, німецькою та французькою спілкуються герої «Очима Заходу». М. Гріні також підкреслював, що деякі частини діалогів у романах Конрада здаються перекладеними з інших мов на англійську, яку письменник вважає мовою спілкування для людей у різних куточках світу [376, с. 19].

Таким чином, письменник бажає показати неспроможність однієї мови передати весь багатий досвід людства. Розповідаючи про одне і теж декількома мовами, автор все більше і більше відсторонюється від оповідання. Різні мови надають інше прочитання та розуміння подій, що виводить їх за межі певної країни або певної мови, так само, як і самого письменника, який є громадянином усього світу, але не належить повністю ні країні свого дитинства, ні країні свого проживання. Водночас він є невід'ємною частиною цих двох світів, об'єднуючи їх у своєму художньому просторі. Тому Конрад, незважаючи на свій статус шанованого англійця, належить до групи митців ХХ століття, яких Дж. Стайнер назвав «екстратериторіальними» [476]: їх національна приналежність визначається художнім світом їх творів.

Упродовж багатьох років Конрад існував в обмеженому просторі корабля, який заселяли люди різних національностей та різних культурних прошарків. Вони розмовляли різними мовами й не належали жодній країні, але англійська ставала мовою спілкування та взаєморозуміння. Цей світ Конрад пізніше відтворив у своїх «морських» оповіданнях, саме тому питання спілкування стають найважливішими у творчості письменника, а мова виступає певною перешкодою для цього взаєморозуміння в мультикультурному просторі.

Проблеми спілкування порушуються у творах Конрада неодноразово. У «Лорді Джімі», розповідаючи Марлоу, як вони натрапили на «Патну», французький лейтенант говорить, що найважчим було те, що вони не могли зрозуміти тубільців [332, с. 108]. Загалом проблеми спілкування стають одними з найголовніших у сюжетній будові роману, в якому постійно підкреслюється неспроможність речення донести до слухача відповідний сенс або логіку думки [332, с. 62].

У розмові з капітаном бригаантини, що відвозила Джіма до Патузану, Марлоу чує слова, що, як йому здається, його співрозмовник-напівкровка запозичив зі словника, складеного божевільним [332, с. 182]. Капітан вживає слово «reverentially» (з благоговінням) замість «respectfully» (з повагою), що надає образу містера Стайна, про якого йде мова, певну шляхетність і навіть схожість зі священником (звертання до священника англійською мовою – reverend); «propitiate» (примиряти) замість «to propose» (пропонувати); «offertories» (церковна пожертва) замість «offers» (пропозиція); «irresponsive» (нечуйний, не реагуючий) замість «inexpressible» (невгамовний) тощо. М. Муте бачить у цьому приклад відбору слів з латинським коренем, а не з англійським, що створює лінгвістичну чужорідність його мови [421, с. 8].

Дослідниця звертає увагу на ще одну невідповідність у мові капітана, який використовує вираз «зброя крокодила», замість «крокодилові сльози». Ця гра слів побудована на схожому звучанні французьких виразів «larmes de crocodile» (крокодилові сльози) та «l'arme de crocodile» (зброя крокодила) [421, с. 8]. Проте може скластися враження, що Конрад таким чином

показує, як важко зрозуміти правильно усну мову, що ставить під сумнів істинність розповіді Марлоу і по-новому представляє переваги й недоліки оповідної манери героя. Слухачі можуть почути те, що вони бажають, а не те, що мав на увазі оповідач.

Усна історія взагалі тяжіє до певної трансформації під час нового переказу, отримуючи множинність тлумачень. Французька дослідниця А. Тадье пише, що така риса зазвичай притаманна усному оповіданню: ніякі дві версії не є буквально подібними, хоча вони обидві є версіями однієї історії [483, с. 23]. До того ж, це пов'язано з певними втратами, яких зазнає пам'ять, про що говорить сам Марлоу: «Він наводив факти, які я ще не забув, але на відстані часу я не зміг пригадати, які слова він для цього вживав» [332, с. 84].

У романі «Очима Заходу» проблеми перекладу зумовлюють розвиток сюжету, оскільки головний оповідач, вчитель англійської мови та літератури, намагається перекласти щоденник Разумова (вочевидь, написаний російською) та постійно б'ється над проблемою доречної інтерпретації, що йому не завжди вдається. Тому з'являється мотив неможливості спілкування та взаєморозуміння між людьми, які не тільки спілкуються різними мовами, але й належать до різних культурних просторів.

Конрадівська реальність – поєднання особистого досвіду й письменницької уяви – висунула на перший план новий тип персонажа, що об'єднав в одній особі героя й оповідача. Так само Конрад модифікує відкриття Г.Джеймса – «точку зору», подаючи виклад одних і тих же подій не тільки від імені різних персонажів, але й на різних іноземних мовах. З іншого боку, Марлоу не може бути справжнім *alter ego* письменника, оскільки говорить усього лише на одній з відомих йому мов, таким чином представляючи одну точку зору на викладені події.

Оповідач стає не тільки самостійною фігурою, яка має право на власну думку, що відрізняється від авторської, але також право й на сумніви, помилки й мовчання, коли, здавалося б, слова безсилі передати справжній зміст речей або подій. Тому мовчання, на думку Конрада, є невід'ємною частиною мови. А. Тадье вважає, що в оповідній манері Конрада мовчання

повинно підкреслювати подвійність у сприйнятті мови [483, с. 21], а Дж. ван Домелен протиставляє мовлення та мовчання, як слово та вчинок [357, с. 81].

Мовчання огортає Марлоу та Джима під час їх першої зустрічі, коли вони намагаються правильно зрозуміти один одного: «Я мало підходив для тих його відвертих спогадів; так само мало я розумів паузи між словами» [332, с. 84]. Конрад постійно підкреслює, як важливо, коли людині є що сказати. Таким чином, можна довести не лише існування мови, але й сенс існування самої людини. Розповідаючи про смерть Курца, Марлоу говорить: «Мені не було що сказати. Тому я вважаю Курца видатною людиною. Йому було що сказати. І він це говорив» [332, с. 158]. Але вдатися до мовчання інколи буває краще, ніж до слів, які можна неправильно зрозуміти або розтлумачити. Існування людини залежить не лише від влади слів, що зумовлюють переваги мови, але і від спроможності промовчати про головне, а єдиним захистом від цього мовчання стає писемна творчість.

У радянському літературознавстві було прийнято ставити Дж. Конрада на один рівень з такими письменниками-неоромантиками, як Р. Л. Стівенсон, Р. Кіплінг, А. Конан-Дойл (посилаємося на думку відомих літературознавців Г. В. Анікіна та Н. П. Михальської [155], М. В. Урнова [240, с. 358], К.Ю.Генієвої [58, с. 381] або Н.Я.Дьякової, яка натомість підкреслювала спадковість між письменниками початку і кінця сторіччя, знаходила загальні риси, що полягають «у відштовхуванні від сучасної їм дійсності, відмові від зображення побуту, обмеженого рамками звичайної повсякденності, у неприйнятті регламентації й пошуками відновлення в народній творчості, особливо в баладі» [77, с. 189].

Навіть Р. Л. Стівенсон, що вважається засновником неоромантизму, сам ніколи не вдавався до цього терміна. В есе «Зауваження про реалізм» він писав про зміну ставлення до письменницького стилю, заміну його технічних прийомів, про тенденцію, що позначилася на літературі останньої чверті XIX сторіччя. Стівенсон порівняв письменника-ідеаліста з його схильністю до зображення узвичаєного з письменником-

реалістом, характерною рисою якого є певна нестриманість. Реаліст пожертує красою і значущістю цілого заради місцевого колориту або в божевільному прагненні до остаточного завершення перевантажить читача горою фактів. Небезпека ідеаліста полягає в його певній невиразності і втраті зв'язків із фактами.

Для Стівенсона реалізм усього лише «технічний метод, а не міра вияву основної правди» [477, с. 435]. Звичайно, на думку Стівенсона, письменник сам вибирає, яка з тенденцій йому ближче; проте автори, що відчують інтелектуальну атмосферу свого часу, більш схильні стати на бік реалізму, ніж «грішити в пошуках ідеалу», намагаючись не витратити сил на твори, що не є філософськими, пристрасними, гідними, веселими й останнє (за рахунком, а не по суті) романтичними за задумом [477, с. 440].

Частіше звертали увагу лише на останній рядок з есе Стівенсона – на слово «романтичний», що потребувало, на його погляд, зображення чогось екзотичного та пригодницького. Згідно з цим визначенням Конрада відносили до неоромантиків, тому що дія більшості його творів відбувається в екзотичних землях і далеких країнах. Однак, з іншого боку, життя героїв серед екзотики й пригод зумовлено їхнім вибором професії моряка й історичною ситуацією, що склалася в Англії в другій половині XIX століття й характеризується активним освоєнням нових земель і захопленням колоній. На відміну від героїв Стівенсона й Хаггарда, котрі відправляються на пошуки пригод заради пригод, час життя незвичайне, повне таємниць і небезпек, персонажі Конрада на перший погляд прості й звичайні, а романи не сповнені оригінальними поворотами сюжету. Однак він пише так, щоб прості події спалахнули незвичайним світлом і змусили читача зацікавитися і замислитися про повсякденне і про вічне.

Останнім часом з'являються нові концепції художньої спадщини письменника. Так, І. В. Яковлева вважає, що Конрад увійшов в історію літератури як один з найкращих представників англійського реалізму кінця XIX – початку XX століть [279, с. 1]. А.Н.Горбунов називає Конрада одним з найталановитіших представників «післяфлорберівської» школи в Англії, якій була притаманна відмова від дидактики в мистецтві, відвертого

моралізування, хоча інколи діячі цієї школи і вдавалися до деяких «повчальних висновків» [62].

У зарубіжному літературознавстві ніколи не було однозначного трактування творчості Конрада. Літературознавці неодноразово підкреслювали духовну трансформацію художнього світу Конрада. У роботі «Джозеф Конрад. Його романтичний реалізм», вперше опублікованій у 1922 році, Р. Штауффер відзначала в персонажах Конрада ту універсальність, яку називають типом, «але це тип, що виникає з професійної діяльності або оточення, а не з самої особистості» [474, с. 44]. У подібному підході відчувається вплив відомої марксистської формули реалізму, головною метою якого, крім правдивості деталей, є зображення типового характеру за типовими обставинами. Саме тому в письменницькій манері Конрада Р.Штауффер звертає увагу на реалістичну фотографічність кожної деталі разом з романтичною інтерпретацією речей і прагненням до краси [474, с. 57].

Дж. Бейнс та М. Ечеруо підкреслювали етичний, моралізаторський характер романтизму Конрада й духовне зростання його персонажів [288, с. 375; 358, с. 97], а Ч.Буркхарт побачив у цих моральних проблемах відлуння вікторіанської письменницької манери і назвав Конрада «перехідним письменником», який «осучаснив» стародавні концепції характеру й моралі та виробив з них нові прийоми зображення особистості [315, с. 7]. Н. Ю. Жлуктенко у творчості Конрада побачила особливий спосіб дослідження світу особистості, жанрову модель психологічного роману, який передбачив сучасні тенденції розвитку цього типу роману [82, с. 20].

Певну «модерність» творчості Конрада відзначає і Дж.Бетчелор, який відніс письменника до так званих «едвардіанців» поряд з Фордом, Беннеттом, Голсуорсі та Форстером. Ці автори зображували світ, що починає змінюватися, життя, яке, насамперед, є процесом, а не фактом, і до якого не можна підходити з позиції стабільності [292, с. 51]. Але на відміну від інших письменників-едвардіанців, Конрад спромігся почати боротьбу з самим текстом, що призвело до втрати звичайних відносин між автором та читачем, і в такому

розумінні «Серце темряви» може вважатися зразком модерністської прози [292, с. 37].

У цьому можна спостерігати певне «дорослішання» художнього бачення письменника, перехід від романтичних описів краси світу до його символічної відстороненості. Письменницька манера Конрада є синтезом найцікавіших літературних тенденцій кінця XIX – початку XX століть, що не мають однозначного тлумачення у вітчизняному літературознавстві (романтизм, реалізм, неоромантизм, модернізм), а також певною мірою відштовхування від цих традицій у його творчості, що особливо помітно у трансформації романтичного героя XIX століття у творах Конрада від індивідуально вираженої свідомості до спільності вибраного шляху.

Американська дослідниця Дж. Векслер відзначила певну рівновагу між точністю і єдністю викладу, до яких прагнув Конрад у своїй творчості: «Точність вимагала від нього романтичної щирості, яка виходила з душі; єдність викладу наполягала на постійному контакті з навколишнім світом» [493, с. 25]. Але моделлю цього навколишнього світу може бути й минуле, і фантастична реальність, а також утопічна картина або естетична візія. На думку О. Гасвської, неоромантизм у розумінні митців кінця XIX століття – мистецтво, яке прагне за реальним побачити надреальне, розбудити чуттєві асоціації, передати враження про мить сучасності [54, с. 21].

Конрад уперше ввів поняття «вірність» (fidelity) і «солідарність» (solidarity). Він вважав, що основою всесвіту є декілька простих істин, і головною серед них є вірність (правильність) [334, с. 124]. Солідарність, у свою чергу, об'єднує безліч самотніх сердець у їх мріях, в горі і радості, у прагненнях та ілюзіях, в надії і страху, це «те, що поєднує людей один з одним і людство з видимим світом» [334, с. 163]. При цьому Конрад був упевнений, що письменник, який дотримується вищевикладених принципів, не може залишатися вірним якій-небудь єдиній з тимчасових формул майстерності. У передмові до роману «Негр з «Нарциса» письменник писав: «Їх значна частина – і цю правду важко приховати – повинна залишатися з

ним, як найцінніше з його скарбів, але всі вони: Реалізм, Романтизм, Натуралізм, навіть неофіційний сентименталізм (від якого так само важко позбавитися, як і від бідності) – всі ці боги повинні покинути його після короткого періоду учнівства і залишити наодинці з його совістю і розумінням труднощів його ремесла» [334, с. 163].

Конрад мав своє уявлення і про цих «богів» письменницького світу – насамперед Романтизм і Реалізм. Віддаючи перевагу жанру романтичної, пригодницької повісті на початку своєї кар'єри (один зі своїх романів письменник так і назвав «Romance», використавши визначення жанру твору як заголовка), Конрад, проте, говорив про необхідність варіювання звичайного типу пригодницької повісті: «почуття романтичного в житті бачиться в основному в тому чарівному ореолі, який пам'ять додає минулому, і посилюється із зіткненням з іншою расою та іншими вдачами» [334, с. 25].

У передмові до збірки «Під час припливів та відпливів» (1920) Конрад писав, що він має на увазі романтичне ставлення до життя, а не романтичну літературу уяви, яку на початку пов'язували з середньовічними сюжетами або історіями з минулого. Щодо самого Конрада, він заявляє, що пише про своє власне минуле і має на це повне право [334, с. 211].

Твори Конрада завжди відрізнялися нетрадиційними сюжетами й персонажами в екзотичному оточенні, тим, що сам письменник називав «unconventional grouping and perspective», що вважав суттю свого мистецтва і в чому вбачав найбільші труднощі при визначенні його романів як романтичних або реалістичних [334, с. 44]. Конрад закликав до свободи уяви як найбільш цінної властивості романіста, яка не повинна залежати від яких-небудь романтичних, реалістичних або натуралістичних переконань [334, с. 80].

За зовнішньою простотою або пригодницькою гостротою сюжету відкривається глибина осмислення життя, прагнення зрозуміти, що рухає людьми у хвилину небезпеки, як на них впливає влада, як вони долають почуття власної провини; «якщо наприкінці XIX століття у світі не залишилося місця для Бога, усе ще є місце для морального вибору, і вибір цей не буває простим»

[252, с. 178]. Невимушеність подій і бідність емоційних проявів в основі своїй мають революційне начало, що руйнує загальноприйнятну шкалу цінностей у світі, де добро може виявитися злом, а зло – добром. Л. Герко писав: «віра в споконвічне добро людської природи, що надихає романтиків і їх послідовників-вікторіанців, у Конрада поступається місцем страхітливому погляду на людину, яка віддається на ласку сліпим силам власної душі, занадто руйнівним, щоб тримати їх у шорах. Західній людині XIX століття, особливо англійцеві, подібна система поглядів повинна була здаватися ненадійною, відразливою, та й просто непереконаливою» [67, с. 181].

У романі «Негр з «Нарциса» Конрад критикував оповідну манеру популярного в той час Булвер-Літона, чий пригладжені й дивно нещирі речення нічого не зворушили в душах грубих і неосвічених людей і чий блискучий світ існує на межі між безчестям і мерзенністю, брудом і голодом, стражданням і розпустою [338, с. 25]. Новаторство Конрада, на думку А. Герарда, у його здатності розробити складну духовну історію в рамках морського оповідання або екзотичної пригоди (якоюсь мірою прийом, передбачений Мелвілом) [377, с. viii]; або розповісти пригодницьку історію розважливо й серйозно.

Єдиною реальністю серед вигаданих речей, подій і людей, як вважав Конрад, є сам романіст, оскільки, коли він пише про них, він пише про себе, хоча це ототожнення неповне: «Він залишається певною мірою завуальованою фігурою; чия присутність швидше передбачувана, ніж видима – рух і голос за завісою художньої літератури» [334, с. 119]. Художній світ Конрада поширився на багато континентів і виявився певним гібридом реального й вигаданого, правди й фантазії, в чому А. Мілбауер вбачав характерну рису творчості всіх письменників, яких він називав «переміщеними» або «трансплантованими» (transplanted writers) [419, с. 2], запозичивши це визначення в самого Конрада.

Однак термін «трансплантований письменник» хотілося б уточнити з позицій сучасних поглядів на «модернізацію» оповідної манери Конрада. Говорячи про Конрада, було б доречніше використати термін «transposed writer», тобто не

тільки творча особистість, переміщена в інше культурне середовище, про що говорить слово «transplanted», а письменник, який, завдяки своєму переміщенню, дістав можливість змінювати усталений порядок, «переставляти» не лише події, але навіть слова й думки. А джерелом його нових ідей і прийомів стає те культурне надбання, яке йому забезпечує його колишній літературний досвід як читача.

2.1.2 Польські та російські образні мотиви у творчості Конрада

Читаючи твори Конрада, не можна оминати увагою той факт, що на перший погляд Польща (за рідкісним винятком) відсутня в його художньому світі. На пам'ять приходять лише оповідання «Князь Роман», присвячене польському повстанню 1830 року і його наслідкам, і оповідання «Емі Фостер» про долю польського переселенця в англійському оточенні. В. Гомулицький, аналізуючи роман «Лорд Джим», розчаровано визнає той факт, що неможливо знайти відлуння польської мови у творах Конрада [372, с. 194]. А. Акераїу не погоджується з цією точкою зору, оскільки він упевнений, що Польща наявна у творах Конрада, а польську літературну традицію можна простежити в темах честі, зради й провини, що виникають у творах письменника [282, с. 49].

Подібна точка зору суголосна думці, що склалася в польському літературознавстві: Конрад – письменник, що поставив польське питання в центр своїх літературних творів (З. Найдер, А. Гіллон, В. Крайка). А. Гіллон назвав Конрада «польським космополітом», бо на його становлення як письменника й людину вплинуло його польське походження, польська мова й польська література (не будучи польським письменником, він не став «своїм» і в англійській літературі) [372, с. 43]. М. Можинські відзначає певну подвійність, властиву творчій манері Конрада, в чому вона бачить результат злиття його польської спадщини й англійської точки зору [420, с. 40].

Так, в оповіданні «Князь Роман» письменника більше цікавлять не політичні катаклізми національно-визвольного руху Польщі, яким він надає лише значення тла, що сприяє глибшому

дослідженню можливостей людини любити – жінку, батьківщину, волю. Втративши кохану дружину, князь Роман зміг через власне горе відчуті горе й нещастя своєї багатотраждальної країни й стати під прапори боротьби за незалежність. Показовим є той факт, що він бореться як простий солдат під чужим ім'ям, таким чином, підвищуючи ризик для власного життя, але після поразки повстання саме його високе походження ставить під загрозу його майбутнє.

Роман відмовляється від будь-яких привілеїв заради порятунку життя й до кінця розділяє долю своїх товаришів по зброї. Оповідач, що зустрівся з Романом у будинку свого дядька, не може не захоплюватися людиною, що здатна «так глибоко відчувати, так непохитно вірити, так пристрасно кохати» [339, с. 222]. Однак не все так однозначно в житті принца: його єдина донька, що виросла без батька, поки він відбував покарання в Сибіру, не розділяє його поглядів і вважає, що князь Роман дозволив простій сентиментальності захопити й згубити себе. Ще один самотній і незрозумілий герой Конрада.

Водночас Конрад не міг не цікавитися долею своєї батьківщини, дослідженню проблем якої він присвятив два політичні нариси: «Нотатки про польську проблему» (1916) і «Злочин роз'єднання» (1919). У першому з нарисів Конрад всіляко підкреслював той факт, що поляки належать Заходу за темпераментом, за почуттями і образом думок, що і визначило своєрідність їх історичного досвіду.

У другому нарисі Конрад робить акцент на політичній проблемі польського роз'єднання, одночасно розкриваючи внутрішні, психологічні тенденції, що визначили характер нації: здатність до самозбереження, вигнання і всетерпіння. Саме польське питання, на думку письменника, викликало в Європі почуття сорому за гріхи й помилки подібного розбрату, який у результаті призвів до замовчування проблеми й навіть до почуття прикrostі з її приводу. Сама ж Польща продовжувала жити надією, не проявляючи ніякої ворожості і мстивості, що примусило західні держави відчувати до цієї ізольованої від усієї Європи країни співчуття й пошану, визнавши власну етичну й інтелектуальну спорідненість з цією далекою країною [333, с. 132].

У подібному ставленні до світу відчуваються відлуння тем і мотивів, знайомих письменникові з дитинства, насамперед, з поезії А. Міцкевича й Словацького, відлуння польської романтичної традиції, яка на початку свого становлення, на думку В. Чвалевіка, змогла поєднати великі простори і велике мовчання, досягти гармонізації двох нескінченностей [321, с. 32]. Цілком імовірно, що роздуми про авторство з «Епілогу видавця» до поеми А. Міцкевича «Гражина» могли вплинути на оповідну манеру Конрада. А. Міцкевич пише (наведемо переклад М. Терещенка):

«Та ж автор сам до того, як приступить писати,
Питав у тих, хто бачив, питав у тих, хто чув,
І записав у повість, немовби сам там був.
Не міг він правди змовчати і щось у ній змінити,
І домислом фальшивим не хтів він обдурити, –
А я коли помер він, узяв, читачу мій,
Правдивий цей рукопис про час старих подій» [156, с. 33].

Конрад, подібно до А. Міцкевича, пише лише про те, що бачив і чув, але він розвиває далі ідеї свого вчителя – він хоче примусити читача побачити все на власні очі, прагнучи не вдаватися ні до яких коментарів і додатків. А поема Ю. Словацького «Ламбро», можливо, підказує Конраду прототип оповідача – співака, що згадує про події минулого перед слухачами різних національностей і віросповідань, для якого сенс життя виражається у вимовленому слові (переклад Є. Полонської): «Коль искру из железа выбьет слово, Я буду петь, не ведая покоя» [219, с. 272].

З епічної поеми А. Міцкевича «Пан Тадеуш» Конрад запозичує сюжет для свого оповідання «Князь Роман» (1925) про людину, що прославилася своїм служінням батьківщині. І Яцек Сопліца, герой А. Міцкевича, і князь Роман, втративши кохану жінку, всі свої сили віддають служінню батьківщині. «Зрікся я всього! На чужині волів Страждати, мучитись, шукаючи покути... У бої не однім Ніс для вітчизни я життя своє...», – говорить герой А. Міцкевича [157, с. 275]. Проте душу Яцека крає провина за мимовільне вбивство, розплачуватися за яке йому доведеться до самої смерті, що відповідає традиції романтичного героя. Щодо князя Романа, він обирає свій шлях

покаяння не за свої гріхи й злочини, а в ім'я батьківщини, приймаючи на себе місію рятівника.

Це саме «польське» з творів Конрада збігається з поемою А. Міцкевича і в основній сюжетній ідеї, що виявилася відлунням усього життя Конрада:

«Поляк, хоч над усе кохає рідний край,
Піде тинятися, аби-но кризь одчай
На чужині йому надія ще зоріла,

Що для отчизни він кладе останні сили» (переклад відомого поета та перекладача М. Рильського) [157, с. 261].

Оповідання «Емі Фостер» (1903) найчастіше «розглядали як свого роду автобіографію», або «з точки зору власної біографії», особистого почуття самотності й ізоляції, що письменник відчув на власному досвіді, будучи польським емігрантом і проживаючи постійно в Англії (Р. Херндон [388], Ф. Карл [397]). Але доля героя Конрада докорінно відрізняється від його власної, що відкидає будь-які спроби знайти в цьому оповіданні автобіографічні моменти. Янко – безграмотний горець, що ніколи не подорожував і не бачив нічого, окрім рідних Карпат, до свого трагічного рішення пошукати щастя в далекій Америці. Джозеф Конрад здобув блискучу освіту, вільно розмовляв на трьох мовах і як моряк багато чого побачив і випробував. На думку М. Херріс, Конрад навмисно створює історію про героя, абсолютно відмінного від нього самого, при цьому він оточує його подібними простими англійцями, таким чином аналізуючи проблему колонізації Європи [384, с. 174].

Існують також інші варіанти прочитання цього твору Конрада. А. Бжозовська-Крайка побачила в оповіданні «Емі Фостер» глибокі спостереження про унікальне становище білої людини в умовах еміграції [314, с. 168]. Р. Руппель розглядав «Емі Фостер» з позиції емігранта, але в контексті колоніальної літератури, як інший вияв «Серця темряви», де Янко – Куртц навпаки, Емі – «екзотична жінка», а всі жителі села – «тубільці» [465, с. 126-127].

Я. ле Буліко акцентує на моралізаторському характері історії, представивши Янко своєрідним Христом, людиною без минулого, який з'явився нізвідки й одночасно притягує і

відштовхує людей, що оточують його. Йому навіть вдається зробити диво: завдяки відмінному зору врятувати потопаючу дівчинку [303, с. 200]. Проте хотілося б звернути увагу на певний інтертекстуальний діалог, в який вступає автор оповідання «Емі Фостер» з п'єсою Ю. Коженевського «Карпатські горці» (1843).

Ці герої (горці) увійшли до польської літератури разом з краков'яками, мазурами, козаками як свідчення національного минулого, що разом з фольклором є домінуючим чинником романтичної літератури. Тому, на думку польської дослідниці А. Бжозовської-Крайки, карпатський горець як герой національної міфології стає прекрасним прототипом головного героя Конрада [314, с. 162]. Водночас у п'єсі Ю. Коженевського вона побачила героя, насамперед, типового, а в героєві Конрада наявні риси й типового, й індивідуального, якась характерна межа [314, с. 161]. Тому важливіше розглядати це оповідання не в контексті власного досвіду письменника, а як певне «продовження» п'єси Коженевського.

Перша характеристика головного героя Конрада, що з'являється в оповіданні, виражена в одному слові – «castaway» [324, с. 99]. Це багатозначне слово відразу пропонує декілька інтерпретацій долі Янко. «Castaway» з англійської перекладається і як «той, що зазнав корабельної аварії» (що дійсно стало причиною появи героя в Англії), і як «вигнанець», і як «знедолений». Наступне слово, що характеризує героя, – це «strangeness» [324, с. 100], тобто чужорідність, навіть дивакуватість Янко, що і приводить героя до повної ізоляції.

Але Конрада в долі Янко цікавить насамперед не мінливість життя вимушеного емігранта, а здатність людей, які належать до різних мовних і культурних формацій, порозумітися. Саме Янко бере на себе роль подібного посередника між народами, вкладаючи дивну силу в звучання, здавалося б, знайомих англійських слів, таким чином перетворюючи їх на слова якоїсь «неземної мови», за визначенням доктора Кеннеді [324, с. 103]. Але, окрім доктора, ніхто більше не чує цей потаємний сенс у словах Янко, навіть його дружина, що не дозволила чоловікові вчити їх дитину мові його предків.

Конрад неодноразово показує, що духовно Янко багатший за

мешканців села, в якому він знайшов притулок. Божі слова не сходять з вуст героя. Саме з ними він звертається по допомогу до Сміта, але той відвертається від нього, злякавшись незрозумілої мови. Янко не розуміє подібної поведінки, оскільки в його країні до жебраків завжди проявляють співчуття, а не кидають у них каміння, як у грішників. Він постійно осяє себе хрестом, і не тільки через звичку, отриману ще в дитинстві, а, можливо, і підсвідомо він звертається до Бога як до останньої сили, що здатна його врятувати. Герой дивується, чому в буденні дні церква зачинена: невже, щоб утримати людей від частих молитов? І в останню мить перед смертю Янко знову звертається до Творця з єдиним питанням: «Чому?» [324, с. 118].

Чому це трапилося з ним; чому його не почули, незважаючи на всі його благання, не тільки люди, але й Бог? Єдиний його злочин – це відмінність від тих, хто його оточує; він відчуває себе людиною, «переміщеною (“transplanted”) на іншу планету, відокремленою величезним простором від минулого і великим невіданням майбутнього» [324, с. 112]. Конрада як письменника і людину у вигнанні, насамперед, цікавлять внутрішні переживання людини, яка опинилася в незнайомому місці серед людей іншої мови та іншого мислення.

Психологічні аспекти співіснування двох світів стають найгострішими саме в цьому оповіданні, де трагізм ситуації полягає не тільки в неможливості героя зрозуміти людей навколо нього через незнання англійської мови; у свою чергу, вони не хочуть зрозуміти й прийняти чужинця. Під час хвороби головний герой забуває англійські слова й рідною мовою просить дружину-англійку дати йому води. Вона до смерті налякана незрозумілими словами і його зростаючим роздратуванням, викликаним її нездатністю зрозуміти, і, схопивши дитину, вона тікає, залишивши Янко помирати на самоті. Лікар, який прийшов відвідати хворого, стає свідком розпачу героя, що так і не зрозумів, чому дружина відвернулася від нього, адже він тільки попросив дати йому води.

У цьому оповіданні окреслені основні філософські позиції світосприйняття Конрада, дослідженню яких присвятив свою роботу Т. Петтерссон. Оригінальність точки зору Конрада,

насамперед, виявляється в протистоянні людини й матеріального світу, у труднощах налагодження контакту між людською свідомістю й зовнішнім світом, у результаті чого навіть мова виступає ненадійною зброєю [449, с. 27–28] (що ми й спостерігаємо в оповіданні «Емі Фостер»). Герої Конрада стають символом маргіальності та усунутості, як характеризує їх А. Акераїу [298, с. 60], побачивши в цьому, зокрема, і відлуння космополітичної України, в якій Конрад жив у дитинстві [272, с. 56].

Тема України виникає знову в останньому незавершеному романі письменника «Сестри» (1928), український переклад уривка з якого був опублікований у журналі «Слово і час» (1997). Головний герой Степан багато в чому нагадує Янко Гураля. Він відкриває своє серце людям, але зустрічається лише з нерозумінням, жорстокістю, байдужістю. Подорожуючи країнами Заходу, милуючись творами мистецтва, він намагається знайти «мову досконалості» [99, с. 60], але ця досконалисть насправді виявляється бездушною, а люди на її тлі здаються маленькими, роз'єднаними й самотніми, неначебто вони заблукали в чужому світі [99, с. 63]. «Мова досконалості» насправді перетворюється у мовчання, до якого вдаються люди, щоб приховати свої власні турботи та почуття.

Розглядаючи творчість Конрада, слід звернути увагу на вплив не лише польської літературної традиції, незважаючи на її важливість для творчого зростання письменника, але й на вплив європейської літературно-культурної традиції взагалі. З. Найдер відзначає у творчості Конрада вплив трьох культур: польської, французької й англійської [183]; Д. Урнов додає ще вплив культури української і російської [237, с. 7], а А. Буша називає прізвиська найбільш важливих літературних постатей, що визначили літературний і світоглядний простір, у межах якого існує художній світ Конрада: це Флобер і Достоевський [316].

Польський внесок З.Найдер виявляє в повторенні мотивів вірності й зради, а також моральній відповідальності за суспільство, до якого належить людина. Французький вплив – найочевидніше в інтересі до механізму таких важливих історичних подій, як Велика французька революція й епоха наполеонівських воєн. Англія для Конрада – це море й пов'язані з

морем люди, Шекспір – джерело літературних мотивів, Діккенс – незрівнянне багатство картин життя англійського суспільства, Лондон – архетип сучасного столичного міста й центру Імперії, «і, звичайно ж, англійська мова як цемент, що зв'язує разом усі компоненти твору» [183, с. 64].

Ідеї честі й доблесті посідають одне з ключових місць у художньому світі Конрада, у чому З. Найдер бачить віддзеркалення того, як ці поняття розкрилися в Польщі через особливий політичний розвиток цієї країни. Велика частина населення країни складалася зі шляхти, що вважала своїм священним обов'язком боротися за звільнення країни, і як поляк Конрад належав до цієї традиції. Але як письменник він належав і до іншої традиції – стародавньої традиції в літературі, наскрізь прийнятою ідеєю гідності: від «Іліади» і «Пісні про Роланда» до таких авторів, як Кальдерон і Сервантес, Шекспір і Тассо, Стендаль, Міцкевич і де Віньї [444, с. 109].

Отже, З.Найдер ставить Конрада за межі польської національної традиції в інтерпретації поняття честі, відводячи йому місце поряд з усесвітньо відомими авторами. Детально мотив честі досліджується в новелі Конрада «Дуель» (1908), аналізуючи яку російський літературознавець М. Амосін знайшов певні паралелі між цим твором Конрада й повістю О. С. Пушкіна «Постріл».

І в першому, і в другому творі наявна тема дуелі, що виникла через дрібниці. Пушкін, як пише М. Амосін, робить акцент у «Пострілі» на «дійсно фабульному драматизмі ситуації» [8, с. 231]. Російський поет у душі романтичної традиції украй загострює сюжет, підкреслюючи таким чином і глибину характеру, і напруженість психологічної ситуації.

У Конрада акценти розставлені зовсім інакше. Незважаючи на очевидне запозичення сюжетної зав'язки, Конрад намагається підійти до теми дуелі з позиції понять обов'язку й честі, таким чином трансформуючи «російський» сюжет у душі польської літературної традиції. З цієї точки зору можна розглядати і вибір епохи, в якій діють його основні персонажі. Це час наполеонівських воєн, який мав особливе значення в історії Польщі і поляків, що бачили в Наполеонові визволителя від

тиранії Росії.

Тому Наполеон з оповідання Конрада – це майже «міфологічний напівбог» (як письменник сам називає його в оповіданні), чия кар'єра була схожа на дуель проти всієї Європи, а війни імператора – на епос [336, с. 201]. Таким чином, і сварка, що сталася між двома прославленими офіцерами його армії, набуває епічної сили і стає легендою, про яку говорять на обох берегах Дунаю і в гарнізонах Граца та Лейбаха.

На відміну від Пушкіна, Конрад детально досліджує причини суперництва, що виникло між двома його головними героями, – Феро і д'Юбером. Автор підкреслює, що подібна історія не могла б статися між піхотними офіцерами, чия фантазія приборкана тривалими пішими маршами; що ж до артилеристів, через довгі заняття математикою вони завжди залишаються незворушними. Тому лише кавалеристи, вимушені мати справу з високодуховною, але вередливою твариною, могли опинитися в подібній ситуації.

Конрад знаходить ще одне важливе пояснення того, що відбулося: герої відрізняються не лише зовні, але і внутрішньо, бо належать до різних етнічних груп. Феро – гасконець і, як повідомляє автор, народився вже сп'янілим від сонця у землі, в якій зріє виноград. Д'Юбер – мешканець півночі і народився тверезим під водянистим небом Пікардії [336, с. 216]. Саме тверезість і розсудливість допомагають д'Юберу зробити блискучу кар'єру, яка викликає гостру заздрість Феро.

Із самого початку вся ситуація здається д'Юберу абсурдною не лише з військової точки зору, але й з позиції людини честі і водночас людини світської. Слово «абсурд» постійно виникає в мові героя, але як людина і офіцер він не може відмовитися від дуелі, оскільки буде заплямована його власна репутація й репутація його полку. Він опиняється в безвихідній ситуації, яка лише загострюється до кінця оповідання, досягаючи своєї кульмінації в сцені останньої дуелі між героями. Проблема отримує цілком «конрадівське» вирішення, хоча в ньому і відчувається романтичне відлуння у душі Пушкіна. Д'Юбер залишає за собою постріл, який так і не зробив, оголошуючи Феро, що тепер його життя належить його суперникові.

Проте після переможного завершення дуелі д'Юбер відчуває, що життя втратило для нього всю свою чарівність, оскільки більше йому ніщо не загрожує. Час воєн і суперництва для нього залишився в минулому, і, як герой «Пострілу», д'Юбер одружується і стає сільським мешканцем, але, на згадку про минуле, дає ім'я свого ворога первістку, який народився. Це доводить, що життя знайшло гармонію і спокій, але те, що сталося, не минуло для героїв марно, оскільки кровожерливе безумство революції залишило свій відбиток на цілому поколінні. Дядько дружини д'Юбера, старий шевальє, що недавно повернувся з еміграції, нарікає: якийсь босяк (як він називає Феро) став генералом завдяки корсіканському авантюристові, що врядився імператором [336, с. 302]. Конрад показує, що світ змінився, але деякі поняття залишаються незмінними, серед них честь і гідність людини.

Хоча художній світ Конрада не пов'язаний з якоюсь певною країною, але в ньому так чи інакше відчутне відлуння минулого, у тому числі й літературного. Так, незважаючи на вкрай негативне ставлення Конрада до уряду Росії, насамперед у зв'язку з так званим «польським питанням», письменник не міг не цікавитися російською літературою, вплив якої на європейський образ думок досяг свого апогею в 1860-70-і роки. Але, наприклад, про творчість Л.Толстого Конрад висловлювався вельми негативно, звинувачуючи «Смерть Івана Ілліча» у невинуватій жорстокості, а «Крейцерову сонату» – в жахливій дурості [334, с. 31]. Про «Братів Карамазових» Конрад висловився як про твір дуже поганий, але водночас здатний вразити й роздратовати. Достоевський для Конрада в цілому «дуже російський» [334, с. 34].

І лише до творчості І. С. Тургенєва Конрад ставився з теплотою, назвавши його «до глибини душі національним письменником»: якби він навіть вигадав усіх своїх персонажів і кожну палицю, і камінь, і струмок, і пагорб, і поле, якими вони прогулюються, «його персонажі все одно були б такими ж правдивими і зворушливими на тлі їх складного життя. Вони його власні і водночас універсальні. Їх можна прийняти так само беззастережно, як італійців Шекспіра» [333, с. 47–48].

Для Конрада дуже важливою є ця універсальність художнього світу письменника, його здатність бути зрозумілим людям різних національностей, що може призвести навіть до деякого запозичення сюжетів (як свого часу зробив вищезгаданий Шекспір). Конрад зумів узагальнити свій польський досвід, наповнивши його універсальним сенсом. Водночас, незважаючи на певну автобіографічність його «польських» творів, у них він розкрив проблеми, що хвилювали його більш за все: нездатність людей долати культурні відмінності, неефективність мови як засобу спілкування і відносність будь-якої форми об'єднання.

2.2 Художні світи Дж.Конрада у співвідношенні з реальністю

2.2.1 Море та корабель як універсальні категорії художнього світу Конрада

У художньому світі Конрада дослідники відзначають певний символізм, що особливо помітний у зображенні моря та корабля. Ф.Белл підкреслював, що навіть у творах, дія яких відбувається на землі, враховуючи такі канонічні твори, як «Лорд Джим» або «Серце темряви», море наскрізною лінією проходить через твір, таке ж саме непередбачуване і жорстоке, як і людська натура [297, с. 491]. Сам Конрад у листі до Барета Х. Кларка відзначав, що твір мистецтва вкрай рідко має єдине тлумачення й зовсім необов'язково зводить його до якоїсь певної тези; тому чим ближче він знаходиться до мистецтва, тим більш символічним воно стає за своїм характером [100, с. 236].

Якщо А. Герард бачить у зображенні корабля в романі «Негр з «Нарциса» мікрокосм землі, а в його команді – якийсь поперечний розріз, профіль людства [377, с. viii], то для К. Х'юїт море у творах Конрада є метафорою людського існування, і в житті на борту не треба бачити модель можливого соціального устрою [252, с. 174].

Р. Вільямс називає корабель у творах Конрада «спільнотою обізнаних, хоча ця обізнаність може здатися оманливою» [497, с. 141], тобто ці люди зберігають таємне знання, відоме лише їм, і насправді вони швидше плід нашої уяви, ніж реальні істоти, що

підймає їх до рівня архетипових створінь. Море в Конрада символізує якусь первинну світобудову, прилучитися до якої людина не тільки може, але й повинна [див.: 118, с. 34]. Тому ми не зовсім згодні з точкою зору Ф.Форда, який побачив у прихильності Конрада до морської тематики лише бажання відобразити зв'язок англійців з морем, що виникає із загостреного національного почуття самого письменника [244, с. 247].

В есе «Традиційна передмова» Конрад пише, що намагався майже із синівським почуттям передати пульс життя, що б'ється в безкрайньому океані, у серцях простих людей, які від століття подорожують морськими просторами, а також живу природу кораблів – створіння їхніх рук і предмет їхньої турботи [327, с. 7]. Корабель у зображенні Конрада може мати власну волю, бажання, а вчинки його часом можуть здатися жорстокими й невинуватими, як в оповіданні «Звірюга» (1908), головним героєм якого виступає саме корабель.

Цікаво, що в англійській мові, де всі неживі предмети відносяться до середнього роду, корабель – слово жіночого роду, так само, як усі машини, що є дорогими серцю людини. Тому головний персонаж з оповідання «Звірюга» не розуміє, про що говорять учасники досить жвавої розмови, оскільки про предмет суперечки згадують лише як про «неї». Епітети, які використовують співрозмовники, доречніше вживати при зображенні живої істоти, ніж корабля: «підступна», «шкідлива», і отримала вона врешті-решт «по заслугі».

У романі «Негр з «Нарциса» (1897) корабель також виступає живою істотою зі своїм майбутнім, з тягарем жалю і надій, «подібно землі, що віддала його морю» [338, с. 42]. Під час бурі здається, що корабель сам бореться з невидимою жорстокістю вітру, а людям відведена роль глядачів, які спостерігають за зіткненням стихій, їм надається лише можливість робити зауваження, наприклад: «Не погано це в неї вийшло» або після нищівного удару – «Не дивно. Бідолаха!» Корабель має право на помилку й вибір, удачу й поразку.

Однак, яким би самостійним і незалежним не здавався корабель на перший погляд, його доля нерозривно пов'язана з

долею людей на його борту. Якщо серця людей ослабли й тремтять від жаху перед стихією, то й корабель не має сил протистояти ударам. Але зіткнення з природою й перемога в цій боротьбі дає людині можливість усе почати заново, «начебто вони вмерли й воскресли знову» [338, с. 91]. У найнебезпечніший момент немовби чиясь невидима рука струснула корабель, щоб нагадати людям на палубі про необхідність пильності й обов'язку [338, с. 109]. Ось вона – мудрість і безмежна віра письменника в здатність людини все витримати й вижити, і море як символ мудрості Всесвіту готове надати йому цю можливість, «тому що море знало все, і в належний час пояснило б мудрість, приховану у всіх помилках, упевненість, наявну у всіх сумнівах, сферу безпеки й спокою за межами жалю й страху» [338, с. 118].

Тому найбільш мудрим і кмітливим виступає найстаріший з матросів – Сінглтон (його ім'я говорить саме за себе – у перекладі з англійської «одинак»). Для його характеристики автор-оповідач уживає слово «venerable» [338, с. 58], тобто «стародавній, освячений сторіччями», а також «поважний». Саме йому властиво передбачити майбутнє, пророчити смерть Джиммі Вейта, який опустил руки, не бажав боротися за життя і порятунок. Пророцькими стають слова Сінглтона, звернені до матросів: «Ви не можете допомогти йому... Ви не можете допомогти навіть собі» [338, с. 112].

Цікава й оригінальна оповідна манера роману. Перші 23 сторінки роману характеризуються повною відстороненістю самого Конрада-автора, що розповідає про все, відокремившись від подій, начебто спостерігаючи осторонь. Зненацька на 46 сторінці з'являється займенник «ми», і читач розуміє, що оповідач знаходиться тут, серед матросів, які скупчилися навколо Джиммі і міркують про смерть; він один із цих грубих, малоосвічених людей. Проте він завжди говорить «ми» – начебто всі ці люди роблять свій внесок у загальну канву візерунка. Сентенції ж, повні глибини і філософського змісту, присвячені проблемам, що доступні лише людям розвиненим і мислячим. Здається, саме море з його віковою мудрістю підкидає їм ці ідеї.

Судно МакВіра з повісті «Тайфун» (1903) на початку оповідання також є «плавучою оселею гармонії і спокою» [342,

с. 2], що стала будинком для головного героя, який не знаходить гармонії та душевної рівноваги у власній сім'ї. Кораблю ніколи не випадало зустрічатися з люттям й шаленством «неприборканого моря» [342, с. 21]. Автор упевнений, що людина, яка ніколи не відчула віроломності, жорстокості і страхітливості життя, не зможе досягнути його до кінця. А діяти інколи потрібно всупереч усьому, навіть підручнику, як це робить МакВір, що знає одне – не ухилятися. «У світі часто буває несприятлива погода, і найкраще – йти напролом», – говорить Джаксу МакВір [342, с. 32].

Під час бурі від людей, на перший погляд, мало що залежить; їх турбує тільки, чи виживе судно. Але капітан нагорі, і його присутність сповнює людей надією. Він злився із судном, прийнявши на свої плечі усю міць бурі. Він не просто спостерігає за тим, що відбувається (як матроси з «Нарциса»); він приймає рішення. Це сутичка не людини зі стихією, а двох супротивників, що бажать зрозуміти, чия воля сильніша. Недарма Джаксу в завиваннях бурі відчувається щось людське, людські несамовитість і біль [342, с. 46].

Говорячи про «Тайфун», Конрад підкреслював, що деякі критики бачили в цьому творі розповідь про шторм, інші відзначали символічність образу МакВіра; для Конрада ж це дві частини одного цілого, що складає суть його твору [329, с. 6]. Загальновідомі образи піднімаються до рівня вселенських символів, стають узагальненою відповіддю на глобальні питання, дають можливість зрозуміти сенс існування і шляхи людства. Відокремленість від цивілізації надає можливість героям Дж.Конрада оцінити її вади й переваги, проаналізувати абсурд так званих загальноприйнятих понять і принципів.

Можна сказати, що Конрад певним чином створив національно-консолідуєчий авторський міф про країну моряків, в якій капітан корабля став письменником та створив нове уявлення про роль людини у світі, її прагнення досягнути неосяжне й зрозуміти незрозуміле. Він створює синтез колективного досвіду та індивідуальної інтерпретації в особі автора, який не лише розповідає про події, що вплинули на його світобачення, а він сам є невід'ємною частиною цих подій.

Письменник поступово перетворює власне життя на автобіографічну епопею, де він і автор, і оповідач, і коментатор пережитого.

Подорож як головна тема творчості Конрада, особливо на початку його діяльності, також має певне символічне значення. Його твори стають прикладами подорожньої літератури нового часу, коли проблема пізнання нових земель поступилася проблемі усвідомлення власного місця у світі, що постійно змінюється [див.: 121, с. 129]. Багатовікова британська історія протиставлення колонізаторів тубільному населенню як певна опозиція «Я-Інший» згодом перетворюється в морально-етичне питання співіснування представників різних культур та рас. Літературна репрезентація «Я-Інший» стає шляхом до розуміння власної самобутності й неповторної цінності.

Подорожні твори (travel literature) були відомі ще з часів античної літератури. Під «подорожніми творами» розуміють різножанрові тексти, в яких враження мандрівника викладено у формі записок, щоденника, спогадів, листа, автобіографії, нарису, репортажу тощо [38, с. 361]. На межі XIX–XX ст., у добу неоромантизму, посилюється увага до екзотичних країн та культур, які й стають місцем дії більшості творів таких письменників, як Дж. Конрад, Р. Л. Стівенсон, Р. Кіплінг.

Незвичайні ландшафти та звичаї надають можливість письменникам виробити такий ідейно-світоглядний план, коли на тлі враження від чужого простору можна глибше зрозуміти власний світ, збагатити власний досвід новими спостереженнями і, таким чином, позбутися звички зверхньо дивитися на Іншого. В.Будний та М.Ільницький підкреслюють, що сприйняття Іншого відбувається як своєрідне прочитання Іншого/Чужого, що репрезентований у відмінному культурному коді, відповідно до вже існуючої, «своїєї» герменевтики, причому спроба «перекладу» змінює культурний простір інтерпретатора [38, с. 367].

Якщо ж подібна зміна не відбувається, якщо людина не в змозі прийняти інші умови життя та інший образ мислення і хоче залишатися чужою для оточуючих, то вона з самого початку приречена на поразку. Вже в своєму першому романі «Помилка

Олмейера» (1895) Конрад показує наслідки такого протистояння. Епіграфом для свого роману Конрад робить слова швейцарського філософа, поета і критика Анрі-Фредеріка Ам'єля: «У кого не було своєї землі обітваної, свого дня слави і хто не закінчив свої дні у вигнанні?» Так, за допомогою усього декількох слів Ам'єля Конраду вдалося окреслити життєвий шлях головного героя свого твору Каспера Олмейера. Проте при уважному прочитанні роману читач розуміє, що відносно Олмейера цей вислів містить у собі іронічний підтекст.

Олмейер за природою мрійник, що мандрує в невідомі землі за подвигами, славою, але й за багатством. Повертаючись подумки до початку своєї подорожі, він розуміє, що це був важливий для нього час, «початок нового життя» [323, с. 12]. Проте бажання швидко розбагатіти стає нав'язливою ідеєю героя, поступово руйнуючи його зсередини. Заради багатства він погоджується на шлюб з малайською дівчиною, названий батько якої обіцяє йому нечувані скарби.

Ця перша помилка в його новому житті має найжахливіші для нього наслідки. Його надії не виправдалися; Лінгард, названий батько його дружини, безслідно зник; щасливого шлюбу не вийшло. Єдине, про що тепер мріє Олмейер, – це розбагатіти за всяку ціну, щоб виїхати додому, до Голландії, разом з дочкою. Водночас Європа для Олмейера ніколи не була реальною країною, а швидше якимось чарівним місцем, про яке йому в дитинстві розповідала мати. Європа для нього перетворилася на символ нездійсненої мрії, в яку він може увійти лише переможцем.

Але не тільки Олмейеру властиво робити помилки. Лінгард вирішує навчати свою названу малайську дочку за європейськими звичаями, та його помилка виявляється найнебезпечнішою: він не приймає умовностей країни, в якій живе, а намагається нав'язати їй представникам свої думки. Дівчина-малайка покірливо сприймає своє навчання і нову віру, приховуючи свою ненависть і презирство до цього нового життя. Пізніше в будинку Олмейера вона постійно спалює меблі і зриває гарні гардини, таким чином демонструючи свою зневагу до цих проявів цивілізації.

Лінгард повторює свою помилку, вибираючи таку ж долю і для Ніни, дочки Олмейера. На жаль, її вчителі не зрозуміли характер Ніни, а освіта закінчилася приниженням, якого вона постійно зазнавала, відчуваючи презирство з боку білих людей через те, що вона напівкрівка. Повернувшись до будинку батька, вона мимоволі піддається чарівності малайських розповідей матері, незважаючи на їх жорстокість і навіть кровожерливість. Таким чином, Ніна виступає проти вузькості так званої цивілізованої моралі, згідно з якою люди з добрих намірів зв'язали її молоду душу, а після цього покинули її, тремтячу і безпорадну, на краю глибокої, невідомої безодні [323, с. 56].

З двох власних начал Ніна обирає дику, безкомпромісну щирість малайців, віддаючи перевагу їх цілеспрямованості перед улесливим лицемірством, ввічливим удаванням і цнотливим обманом тих білих людей, з якими їй, на жаль, довелося зіткнутися [323, с. 58–59]. Ніна не поширює свою ненависть на всіх білих людей, але розуміє, що між нею і народом її батька існує непереборний бар'єр, який їй не здолати, частково через внутрішнє нерозуміння між нею і її батьком.

Конрад показує, що чужість має не культурний, а швидше моральний характер. Головне звинувачення, яке закидає Ніна Олмейеру, – що він хотів нав'язати їй такі ж самі мрії, такі ж самі образи, що бачив сам, – «сцени життя серед білих облич тих людей, які викинули зневажливо мене зі свого кола» [323, с. 222]. Остаточний висновок Ніни піднімається до рівня всеосяжного узагальнення: ніколи дві людські істоти не зможуть зрозуміти одна одну.

Наприкінці роману Олмейер проводить Ніну разом з її обранцем, сином малайського раджі Дейном, униз по річці до того місця, де річка впадає в море. Вже довгі роки Олмейер не подорожував і не бачив моря, і тепер, сидячи на березі, він пильно вдивляється в далечінь моря, «яке веде куди-небудь і приносить що-небудь і так багато забирає» [323, с. 232]. Описуючи цю сцену, Конрад використовує слово «contemplation», яке означає «роздум, споглядання», але також і «очікування». Олмейер, як і раніше, чогось чекає, про щось мріє, абсолютно забувши, за яких причин він прийшов до моря. Він так

нічого і не знайшов, але стільки можливостей пропустив і стільки людей втратив.

Для Конрада подорож – це, насамперед, здатність змінитися, стати кращим і досконалішим. Олмейер зазнав поразки: подорож не дала йому довгоочікуваного багатства; сімейні стосунки виявилися повністю знищеними; зустріч з Іншим не зробила його внутрішньо глибшим. Він так і не дістався своєї землі обітованої; він так і не відчув хвилини слави, а свої дні він закінчив у вигнанні.

Конрад поділив мандрівників на дві групи: ті, хто вирушає в подорож з метою пізнати світ і самого себе, і звичайні «туристи», які роз'їжджають світом у пошуках розваг. Такі туристи миттю потрапляють у поле зору Марлоу на початку сьомого розділу «Лорда Джима». Його ставлення до них збігається з думкою самого Конрада про подібних людей, які не більше сприйнятливі до нових вражень, ніж їх валізи вгорі [332, с. 63]. Вони постійно турбуються про свій багаж, оскільки іноземні наклейки на ньому – це документальне свідчення того, що вони об'їхали весь світ; другий доказ – квитки в їх руках.

Р. Боуен відзначає, що в очах Конрада подібні «туристи» знецінюють саму ідею подорожі; їх пригоди штучні, вони не можуть передбачити перетворення або усвідомити драму долі [304, с. 43]. В оповіданні «Анархіст» Конрад знову повертається до теми подорожі. Його герой мандрує тільки для себе, до того ж неквапливо, що здається неможливим у наш час – час кругосвітніх подорожей. Також він вирушає в мандри з метою, що здається його знайомому, керівникові тваринницької ферми, найбільшим абсурдом у світі [325, с. 121].

Ця мета притаманна всім героям Конрада, що проходять етапи дорослішання і внутрішньої зміни. Ці люди немов прогулюються зачарованим садом, в якому силуети дерев світяться обіцянкою, а кожен поворот стежини приховує в собі спокусу. До того ж, Конрад дає зрозуміти, що все людство йде цим шляхом: «Ця чарівність всебічного досвіду, від якого кожен чекає чогось незвичайного і властивого тільки йому одному» [341, с. 159].

Герої Конрада – неспокійні створіння, у вічних пошуках чогось нового, захоплюючого, оригінального. Коли ж вони

позбавлені можливості виявити це нове у власній душі, або набратися мудрості, або насолодитися веселістю, життя стає для них абсурдним і безглуздим. Так розмірковує головний герой «Лінії сутінків» (1917), що несподівано залишив корабель з твердим наміром повернутися додому і так само несподівано погодився стати капітаном іншого корабля, що прямує до Бангкоку, де він ще ніколи не бував. Дорога виявляється дуже довгою, але такі всі дороги, що ведуть до здійснення найзаповітніших бажань, думає герой [341, с. 187].

Упродовж оповідання героєві так і не вдається доїхати до Бангкоку, але декілька днів на борту власного корабля дають йому можливість зрозуміти, наскільки глибоко душею й розумом він залишається моряком; людиною, що думає виключно про море й кораблі. Море для нього – єдиний світ, який має значення, а кораблі допомагають перевірити людину на мужність, вдачу, відважність, вірність – і любов [341, с. 184].

Уперше в житті герой починає вести щоденник, уривки з якого стають додатковим композиційним прийомом, роблячи оповідання більш інтимним. Із самого початку розповідь ведеться від першої особи, але щоденникові записи повністю розкривають душу героя, додаючи пригодницькій повісті психологічної глибини і філософської значущості. Перед читачем проходить історія виховання особистості, становлення характеру. Щоденник показує той самий момент, коли герой перетинає тіньову межу, і все, що було до цього пам'ятного дня, здається йому дуже далеким спогадом про безтурботну юність, «чимось на іншій стороні сутінків» [341, с. 228].

Всі сумніви і страхи, які герой зміг довірити тільки щоденнику, не минули для нього безслідно. При зустрічі з ним його приятель капітан Джайлз не може приховати здивування, побачивши, як сильно він змінився. Джайлз думає, що це результат втоми, але герой знає, що він постарішав за ці сімнадцять днів на борту корабля. Їх остання розмова стає основним ідейним підсумком цієї історії: людина повинна залишатися собою під тиском невдач або помилок і повинна пізнати все на світі. Це єдине, заради чого варто боротися [341, с. 245].

Подорож на схід приваблива, екзотична, авантюрна; для молодої людини це прекрасна можливість випробувати власні сили, але єдина складність подібної подорожі – це залишатися білим, думає капітан Джайлз, герой «Лінії сутінків» [341, с. 166]; іншими словами, залишатися самим собою. Цю ж проблему піднімає і В.С.Моем у «малайських оповіданнях», персонажі яких частіше зазнають поразки при зіткненні з чужим світом та іншою культурою взаємин. Як писала І.М.Васильєва, мета письменника – «виявити долю англійського характеру в цих екзотично-чужих обставинах, силі яких цей характер нерідко поступається» [42, с. 13–14]. Ф.Холден називає героїв Моема «transitional figures» [389, с. 96], підкреслюючи роль цього переходу в становленні особистості.

В оповіданні Моема з відповідною назвою «Сила обставин» (*The Force of Circumstance*) головний герой Гай народився і виріс у Малайзії, і Англія для нього чужа країна. Один раз у житті він подорожує до Англії з наміром одружитися з англійкою на догоду загальноприйнятій моралі, хоча в Малайзії в нього є дружина-тубілка і троє дітей. Подорож виявляється врешті-решт катастрофою, оскільки дружина-англійка не може прийняти правду про власного чоловіка, не може зрозуміти його біль і самоту серед чужих йому людей, які стають йому ближче за співвітчизників.

В оповіданні «Шлях можливостей» (*The Door of Opportunity*) головній героїні подорож додому до Англії допомагає прийняти правильне рішення, знайти відповідні аргументи, щоб назавжди розлучитися з чоловіком, що не пройшов «перевірку на інобуття», на життя в іншому світі. «Перевірку на інобуття» не проходить і герой оповідання «Заводь» (*The Pool*) Лосон, який був зачарований казковим островом та його мешканцями, але любов зрештою стає тією руйнівною силою, яка знищує Лосона. Власник пабу так і каже про Лосона: «Таким його зробив острів – та Етель» [417, с. 151].

У «Заводі» Моема можна легко знайти паралелі з оповіданням Конрада «Лагуна». У творі Конрада Арсат заради коханої наважився на вбивство власного брата, і спокій закохани змогли знайти лише у відлюдному місці, де стали щасливими, незважаючи ні на що, доки смерть не розлучила їх. Ця

напівказкова атмосфера притаманна й оповіданню Моема. Лосон зустрів напівтубілку Етель, коли вона купалася в заводі, подібно до казкових нянд. Вона так і залишилась для Лосона напівміфічною істотою, яку він не зміг зрозуміти й прийняти, попри власне палке кохання.

Але Етель також не має наміру прийняти спосіб життя Лосона. Подорож до Шотландії остаточно відштовхує їх один від одного; Лосон виявляється для Етель назавжди чужою істотою, людиною з іншого світу, яку можна боятися, але не можна любити. Їм залишилося жалкувати за нездійсненими мріями: Лосону – за Лондоном з його театрами, концертами, ресторанами, взагалі цивілізацією; Етель за достатком та впевненістю, які вона сподівалася знайти у шлюбі з білою людиною.

В оповіданні Моема «Падіння Едварда Барнарда» (*The Fall of Edward Barnard*) головному герою, навпаки, подорож на Схід дає можливість зрозуміти красу світу та знайти своє призначення в житті. Історія Едварда Барнарда в цілому типова для англійського суспільства першої третини ХХ століття: у результаті паніки на фондовій біржі батько Едварда втратив увесь свій статок, і син вирушає на Таїті на декілька років, щоб вивчити детальне ведення торгівлі, а потім працювати в головному офісі в Чикаго. Проте Моем створив несподіваний фінал подорожі свого головного героя: після двох років Едвард не повертається до США, незважаючи на те, що в Чикаго на нього чекає кохана дівчина.

Його друг Бейтмен вирушає на пошуки товариша, і саме через сприйняття Бейтмена читач знайомиться з історією Едварда на Таїті. Бейтмен здивований, що через два роки життя на острові Едвард втратив усі свої честолюбні задуми і тепер марнує час, спілкуючись з людьми, негідними уваги цивілізованої людини. Але існування на лоні природи, милування її красою й безтурботність зробили Едварда набагато глибшою людиною, філософом свого роду. Він зовсім по-іншому ставиться до загальноприйнятих понять про добро і зло, мимоволі замислюючись про особистість Арнольда Джексона, дядька його коханої Ізабелі і водночас відомого в англійському суспільстві шахрая, з яким він спромігся потоваришувати на Таїті.

Хто ж насправді Арнольд Джексон: погана людина, що робить добро, або хороша людина, що робить зло? Едварду важко знайти відповідь на це питання, оскільки він упевнений, що немає майже ніякої різниці між цими двома людьми: навіть кращі з нас можуть бути грішниками, а найгірші – святыми [416, с. 104]. І заперечення Бейтмена на тлі міркувань Едварда здаються поверхневими і невпевненими, оскільки він сам потрапив під чари Джексона, слухаючи розповіді про ризиковані експедиції в надра країни, про любов і смерть, ненависть і помсту, якими сповнене життя цього віддаленого острова.

Мешкаючи серед тубільного населення, Едвард відкриває для себе справжній сенс буття людини. Він хоче насолоджуватися красою заходу й пишністю ночі, вести приємне неквапливе життя серед миру й спокою. Коли герой приїхав на острів, він мав грандіозні плани щодо його перетворення, аби зробити його більш прибутковим і цивілізованим. Тепер він з жахом думає про таку можливість. Він не хоче завоювати увесь світ, а в результаті втратити душу. Едвард упевнений, що йому вдалося відвоювати її у світа [416, с. 112].

Як вже підкреслювалося раніше, і Конрада, і Моема цікавить проблема етичного вибору, морального переходу («moral journey»), як позначив основну проблему творчості Конрада Ф. Белл в однойменній статті [297, с. 491]). Слово «journey» в перекладі з англійської означає не тільки «подорож», але також «переміщення в часі і просторі». Подібні «переміщення» піднімають людину над рівнем повсякденності, дають можливість випробувати власні сили і знайти справжнє призначення.

Ю. Кристева писала, що чужинець живе в кожному з нас; він – прихований образ нашої ідентичності, розпізнаючи який ми позбавляємо себе можливості ненавидіти його: «...чужинець починається тоді, коли виникає усвідомлення моєї відмінності, він закінчується тоді, коли ми всі визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв'язків і спільнот» [126, с. 7]. Перш, ніж вирушати в подорож на пошуки Іншого, слід зрозуміти власне «Я», щоб це була зустріч рівнозначних істот, відкритих для діалогу і взаєморозуміння.

2.2.2 Інтерпретація світу Сходу у творах Конрада

Конрад – один з найбільш визначних авторів «постколоніальної літератури». Саме Конрад у своєму «Серці темряви» вперше поставив під сумнів перевагу білої людини в колоніальному світі. Водночас Конрад своєю творчістю порушував питання, яке за останні двадцять років ХХ століття у зарубіжному літературознавстві отримало назву «культурне присвоєння» (cultural appropriation, за визначенням М. Дребл та Дж. Стрінгер).

Наприкінці 1970-х років у зарубіжному літературознавстві термін «орієнталізм» наповнюється новим значенням і починає застосовуватися в критичному сенсі для опису ставлення до східної культури. Важливу роль у розвінчанні західних міфів про Схід відіграла робота відомого американського культуролога Е. Саїда «Орієнталізм: західні уявлення про Схід» (1978). Він відзначав, що західні дослідники арабської та інших східних мов дотримувалися імперіалістичної установки на перекручування фактів. Е. Саїд писав, що Схід – це не тільки найбагатші колонії Європи, але також джерело її цивілізації і мов, її культурний суперник, який допоміг Європі (або Заходу) усвідомити свій особливий образ [466, с. 1].

Б. Тернер у роботі «Орієнталізм, постмодернізм, глобалізм» акцентує увагу, що робота Е. Саїда зокрема репрезентувала нову «методологію тексту», тобто Саїд зміг розкрити нові напрями аналізу художніх творів за допомогою найбільш визначних історичних та соціологічних аспектів американського літературознавства [486, с. 4].

Проте пізніше робота Е. Саїда зазнала критики, зокрема з питання культурної спадщини. К. Віндшатл, переглядаючи з нових позицій роботу Е. Саїда, відзначає, що культурна ідентичність походить з власної спадщини того або іншого народу: «Європейська ідентичність – це поєднання спадщини Стародавньої Греції і християнства, урівноважене течіями середньовічної схоластики, епохи Відродження, Реформації і Контрреформації, епохи Просвітництва й модернізму. Іншими словами, ідентичність західної культури визначається швидше її

зв'язками з більш ранніми етапами становлення, ніж географічним порівнянням з іншими народами» [499, с. 30].

Таким чином, предметом уваги науковців є поняття культурного присвоєння, на становлення якого надзвичайно вплинула робота Е. Саїда. М. Дреббл та Дж. Стрінгер підкреслюють, що використання художником інших культур слід розглядати як певну інтерпретацію: «те, що один критик може засудити як «культурне надбання», інший розгляне більш нейтрально як «вплив» або навіть вирізнять як «постмодерністський гібрид» [510, с. 167–168].

Аналізуючи новелу Конрада «Караїн: спогад», А. Акерау звертає увагу, що напруженість відносин між Заходом і Сходом відтворена в запутаній, незрозумілій розповіді, в якій безіменний оповідач-англієць поєднує східну й західну манеру оповіді: «Коли він описує малайців, він використовує принцип диференціації, зображуючи їх «варварами» й «іноді вельми вихованими», «лютими» і «стриманими», рішучими і войовничими, але водночас м'якими й ніжними» [281, с. 153–154].

М. Норт виокремлює особливий оповідний фон творів Конрада – Південні моря, Малайський архіпелаг, який у той час через величезне скупчення народів нагадував біблійний Вавилон. На думку М. Нортона, у цьому екзотичному оточенні якоюсь мірою стиралася мовна й культурна відмінність самого Конрада [446, с. 41]. Якийсь східний архіпелаг, якась західна країна – для Конрада це не конфронтація, швидше можливість побачити розбіжності, а факти найчастіше говорять про подібність, що душею ми всі належимо до нашої Землі. Караїн, герой однойменного оповідання, щиро вірить, що в душах західних людей, де не має місця ні Богу, ні Дияволу, панує мир і спокій, яких марно шукає сам Караїн. Він не розуміє, що це лише видимість; західну людину теж переслідують примари минулого, і Голмс, що рятує душу Караїна, але не здатний допомогти самому собі, – тому підтвердження.

Конрад не є співцем колоніальної політики Британії. Незважаючи на прагнення залишатися білими і пов'язані з цим труднощі, герої письменника намагаються зрозуміти й прийняти

спосіб життя корінного населення Південних морів. Конрада щиро цікавить життя цих людей, і в деяких його новелах саме малайці виступають оповідачами подій, важливих для розуміння особливостей способу життя і традицій східних людей. Це створює своєрідний оповідний колорит, особливе первісне забарвлення [117, с. 144]. Малайці ближче до природи, до власних витоків, до того, що було втрачено європейською культурою, тому їх оповідній техніці властиві епічність і певна міфологічність. Так, в оповіданні «Лагуна» (1898) Арсат розповідає про події, які наступили «після лихоліття і війни», а потім прийшов «час миру, час полювання на оленів і півнячих боїв» [337, с. 29]. Таким є світ головного героя, де «море розмовляє пошепки із землею», а піт стікає з обличчя, «подібно до крапель дощу з хмари», світ, де час плине швидко між війною і миром, а за помилками людини спостерігають духи, що ховаються в темній гушавині і чекають свого часу.

Співрозмовник Арсата не має імені, і читачеві тільки відомо, що він «біла людина». Створюється враження, що його роль в оповіданні вельми пасивна: вислухати історію Арсата й донести її до читача. Проте це не зовсім так. Його зауваження, спостереження по дорозі до житла Арсата допомагають читачеві настроїтися на певний лад, перейнятися певним почуттям. Спостерігаючи за течією річки, біла людина думає про те, що річка впадає прямо в море, прямує прямо на схід – «схід, який приховує і світло, і темряву» [337, с. 24].

Уявлення про світло й темряву в Конрада відрізнялося від загальноприйнятих у колоніальній літературі. Саме білі люди несуть з собою темряву, будучи в змові з самим Батьком Зла, «який і допомагає їм пройти неушкодженими через невидимі пастки світу» [337, с. 25–26]. Проте ставлення білої людини до малайця неоднозначне. З одного боку, їй подобалася людина, яка знала, як залишатися вірним під час наради і безстрашно битися поряд зі своїм білим другом. З іншого боку, малаєць подобався їй не настільки, як, наприклад, подобається улюблений собака, але достатньо, щоб допомагати їй і не ставити питань [337, с. 27].

Схід незрозумілий людям Заходу, так само, як і Захід незрозумілий людям Сходу. Говорячи про від'їзд свого білого

друга, Арсат відзначає, що той вирушив за задоволенням своїх бажань, «які ми, люди островів, не можемо зрозуміти» [337, с. 29]. Але існує і схожість між людьми Сходу й Заходу, яку помічає Арсат: «Ми належимо до народу, який бере те, що хоче, – як і ви, білі» [337, с. 30].

І хвилюють їх ті ж проблеми, що і людей Заходу: війна, дружба, сімейні узи, любов, заради яких вони спроможні на вчинок і навіть на злочин. Здається, що любов може привести їх у країну, де смерті немає, де про неї ніхто не знає. Подібна думка спонукає людину до забуття, занурює її в світ ілюзій, з якого єдиним виходом є саме смерть. Арсат хотів миру у власному серці і не хотів турбуватися про тих, хто вже помер. Він хотів забути про те, що став причиною смерті улюбленого брата, але, тільки втративши свою дружину, дійшов висновку, що в його світі немає світла й немає миру, але в ньому живе смерть [337, с. 34]. Світло стає категорією етичною, розумінням добра й гармонії в навколишньому світі, які несе нам любов, незалежно від кольору шкіри.

Ці ідеї Конрада суголосні думкам Р.Кіплінга щодо різниці між світом Сходу та Заходу, які він викладає у своїх відомих віршах «The Ballad of East and West» та «Mandalay». Героєм вірша «Менделей» здається, що все найкраще на схід від Суецького каналу подібно до найгіршого; там не існує Десяти Заповідей, тому бажання переповнюють людину [401, с. 109]. Але, незважаючи на все це, він постійно чує дзвони Менделєя та пісню закоханої дівчини, що кличе його повернутися. У «Баладі про Схід та Захід» Кіплінг виражає свою упевненість, що сильні люди спроможні подолати всі різниці в кордонах, вихованні та народженні, коли вони стануть обличчям один до одного [402, с. 75].

Проблемам етичного вибору присвячене й оповідання Конрада «Караїн: спогад» (1898). Оповідання починається зі згадки про ті дні, коли людям доводилося тримати в руках своє життя і свою власність, і з упевненості, що тим, кому вдалося вижити, ніколи не забути (при всій пошані до газет) значущості різних народних повстань на Східному Архіпелазі [331, с. 36]. Вже першою ж фразою Конрад висловлює думку, яка суперечить

офіційній британській політиці: про велич боротьби корінного населення колоній за свої права і велич окремої людської особистості з народу, чому і присвячена розповідь про Караїна.

Караїн – справжній епічний герой, що живе в країні, де немає спогадів, жалю й надій; у країні, «де ніщо не могло пережити прихід ночі і де кожен схід сонця, подібно до сліпучого акту творіння, не мав минулого і майбутнього» [331, с. 37]. Автор докладно змальовує образ Караїна, до якого народ висловлює таку пошану, на яку заслуговують лише монархи західного світу. Герой виступає з такою гідністю, неначебто він був на сцені, і від нього мимоволі чекаєш чогось героїчного – вчинку або хоча б пісні. У ньому була сила, в ньому жило натхнення; він утілював свою расу, свою країну, і, здавалося, ніщо не може з ним статися, «крім того, що трапляється зі всіма – невдачі і смерті» [331, с. 38].

Герої оповідання – моряки й англійці – шанують традиції малайців і, незважаючи на вільну манеру спілкування, не дозволяють непотрібної фамільярності, наприклад, поплескування по спині. Тим виразнішою і трагічнішою стає історія, яку розповідає Караїн про голландця, що оселився в його рідному селищі і порушив мирне існування малайців. Голландець прибув з трьома човнами, і малайцям довелося прийняти його, «оскільки у відкритому морі клубився дим голландських військових кораблів, і ми були надто слабкі, щоб знехтувати мирними угодами» [331, с. 51]. Голландець жив серед цього народу, торгував і будував, але він зневажав їх радість, їх думки і прикраси. «Він був великою, глузливою людиною, яка дивилася прямо в обличчя жінкам і клала руку на плече вільних чоловіків, немов він був благородного походження», – з обуренням згадував Караїн [331, с. 52].

Коли голландець залишає село, забравши з собою сестру друга Караїна, Караїн і його друг вирушають на пошуки зрадників, але у відповідальний момент Караїн не дає здійснитися «правосуддю». Закони загальнолюдські, право на любов і щастя стають важливішими, ніж кровна помста, ніж звичай минулого. Конрад у своїх пізніших творах неодноразово підкреслює думку, висловлену ще в оповіданні «Лагуна»: життя

однакове скрізь, від сходу до заходу. «Що для мене всі країни світу?» – говорить герой повісті «Лінія сутінків». «У всіх частинах світу, омиваних морями, наше ставлення один до одного буде однаковим – і глибшим, ніж це можна висловити відомою мовою» [341, с. 191].

Дія творів Конрада часто відбувається в екзотичних країнах Африки й Азії, де складності виживання західної людини й проблеми його співіснування зі східним сусідом стають очевиднішими. В оповіданні «Аванпост прогресу» (1898) соціальні процеси колонізації далеких земель стають тлом для відображення глибоких внутрішніх змін двох головних героїв, яких письменник зображує відірваними від навколишнього світу, у цьому випадку також і в географічному плані. Читач отримує зовсім небагато інформації про минуле героїв (Кайертс працював на телеграфі, Карльєр – колишній кавалерійський офіцер), та й причини, що спонукали їх узятися за роботу в глухомані, були різні, однак тепер їхні долі зливаються в одне ціле – їм треба зазирнути у нутро власної самотності.

Для Конрада досить важливим є протиставлення людської індивідуальності вимогам юрби, «яка сліпо вірить у незламну силу своїх інститутів і принципів моралі, у силу поліції і власної думки» [326, с. 5]. Суспільство подбало про них, заборонивши навіть мати власну думку, перетворивши їх на якісь автомати. Читаючи центральну пресу з гаслами «колоніальної експансії», вони починають краще думати про себе як перших цивілізованих людей, що з'явилися в цих місцях, при цьому вони геть-чисто забувають про першого начальника станції, що помер за дивних обставин. Однак подальші події розкривають іронічність заголовка оповідання – аванпост прогресу стає звичайним торговельним пунктом, де заради слонової кістки людину можуть продати в рабство, благо ця людина не європейець. Всі наступні події природно ведуть нас до трагічної розв'язки, що виникає через неможливість впоратися з темрявою власної душі, відокремитись від непотрібних думок і бажань.

Темрява як символ чогось незбагненого постійно з'являється на сторінках творів Конрада [див.: 125]. Темрява стає відчутною, вона просочується через дерева, стікає з фантастично нерухомого листя; темрява таємнича й непереможна, темрява, що несе в собі

отруту непроглядних лісів (оповідання «Лагуна» [337, с. 25]). Але темрява лісу всього лише відбиває темряву незбагненої душі людини, що змогла покинути вмирати брата заради любові до жінки («Лагуна») і якому після смерті коханої залишається тільки вдивлятися в темряву власних ілюзій.

Детально сутність темряви досліджується у творі з відповідною назвою – «Серце темряви» (1902). У цьому короткому романі (або довгому оповіданні), що займає менш ніж 100 сторінок, слово «dark» з'являється 25 разів, «darkness» – 25 разів і похідне від «dark» «darkly» – 2 рази. Однак розуміння Конрадом сутності темряви складніше за її загальноприйняте значення як протилежності світла. Темрява, на думку Конрада, – це не тільки темний час доби, але й глибина людської душі, що з боку може здатися темною. Роман, побудований як спогад про подорож у глибини Африки, насправді виявляється подорожжю до джерел власної душі, до своєї первісної суті.

Новаторським було визнання Конрадом того факту, що людина від природи не є доброю або злою, ці дві сутності перебувають у рівновазі, але зовнішні обставини можуть порушити цю стійку відповідність, що призведе до драматичних наслідків (як в оповіданні «Аванпост прогресу»). Але Конрад у розумінні філософської суті добра й зла робить значний крок після «Аванпосту прогресу». У «Серці темряви» він дає зрозуміти, що джерела зла варто шукати не тільки в сучасному буржуазному суспільстві з його потягом до накопичення, оскільки тяжіння до багатства, прагнення наживи й грабунку за рахунок інших людей не є відкриттям ХІХ століття; корені їх сягають у глибину століть. Невипадковим тому стає згадування на перших сторінках роману про початок колоніальних завоювань, часи Френсіса Дрейка й Джона Франкліна. Мрії людей перетворюються на паростки дружби, які, у свою чергу, засновують імперію.

Такий процес розвитку цивілізації є незворотним і в чомусь навіть обумовленим. Однак певна фраза автора, людини, що своїми словами повторює історію з життя Марлоу, головного оповідача роману, яку він колись почув від нього самого (манера подвійного викладу, один з оригінальних прийомів письменника), змушує читача глибше вдуматися в те, що відбувається на

сторінках книги: «Один корабель дуже схожий на інший, а море завжди те ж саме» [330, с. 67]. Історія повторюється: сьогодні Британія завойовує чужі землі, а приблизно 2000 років тому римські легіони топтали землю Британії. «Але темрява була тут учора», говорить Марлоу [330, с. 68]. Ці люди одними з перших зіткнулися з темрявою; і Марлоу бачить певні паралелі між долею якого-небудь римлянина в тозі, що опинився в центрі незбагненого, і тим, що сталося з Куртцем, людиною, яка стала головною метою подорожі Марлоу і в образі якого певною мірою втілюється ідея пошуків героєм Конрада самого себе, збагнення свого призначення, своєї суті.

Уперше Марлоу бачить Куртца подумки: почувши історію про несподіване повернення Куртца на свою станцію, коли він вже прямував до головної станції, Марлоу уявляє собі самотню білу фігуру, що повернулася спиною до головного управління (своєрідного центра білої людини на неосяжному континенті), а обличчям до глибин джунглів. Цей випадок змушує Марлоу замислитися: чи надходить від темряви потяг або погроза [330, с. 94]. Марлоу увесь час хоче змусити своїх слухачів побачити те, що бачив він, відчути всю неясність навколишньої дійсності, темряви, що, здавалося, проникає з минулого в його сьогодні.

Образ Куртца, безсумнівно, сполучна ланка всього оповідання і його рушійний стрижень. Не можна не відзначити оригінальний прийом розкриття особистості цієї людини. Ще задовго до зустрічі з Куртцем Марлоу з того, що йому вдається довідатися про Куртца, намагається відтворити його образ. Спершу це неясне почуття тривоги, попередження про майбутню зустріч зі слабохарактерним, лицемірним, короткозорим дияволом, божевільним від жадібності й жорстокості. Потім Куртца характеризують люди, що знали його певним чином. Бухгалтер говорить про нього як про чудову людину, що далеко піде; керівнику станції від спілкування з Куртцем тривожно й ніяково; виробникові цегли він здається надзвичайно обдарованою людиною.

Суперечливі судження лише підтверджують незвичайність людини, занедбаній в глибинах джунглів, у далекому середовищі, що змогла стати кращим добувачем слонової кістки. Однак ще один факт стає своєрідним пророкуванням долі Куртца – смерть

Фреслевена від руки дикунів, смерть чоловіка, якого всі вважали найбільш витриманим і спокійним, але після двох років, шр він провів у джунглях, нікого не здивувала його невинувата жорстокість щодо старого дикуна, поштовхом до чого стала суперечка з приводу двох курок. Нікого особливо не вражає й частокіл з голів навколо житла Куртца, і єдиним коментарем Марлоу є зауваження про відсутність будь-якої вигоди з цього. Вигода переважає вартість людського життя, яке постійно змінюється під впливом оточення.

Хто ж головний герой цього твору? З одного боку, це, безсумнівно, сам Куртц, Марлоу звертає всю увагу читача на розкриття таємниці цієї людини, у свою чергу залишаючись у тіні. Але з іншого боку, істина, яку Куртц збагне лише перед смертю, для Марлоу очевидна й зрозуміла – нехай не з самого початку, але й не перед кінцем. Однак усвідомити зміст буття й людського призначення йому допомагає зустріч з Куртцем. Таким чином, ці два персонажі поєднані в нерозривне ціле. Марлоу розуміє, якщо людина таких неабияких здібностей, як Куртц, змогла перетворитися на чудовисько, то яка ж доля чекає звичайного смертного. Тому він не намагається його ні виправдовувати, ні пояснювати [330, с. 122].

Образ темряви імпліцитно поступово зростає впродовж історії, щоб охопити все довкола наприкінці розповіді Марлоу. Це темрява ночі, яка огортає оповідача та його слухачів, і тому певну амбівалентність отримують слова Марлоу до його слухачів: «Звичайно, за цим усім ви бачите більше, ніж я тоді. Ви бачите мене, якого ви знаєте» [330, с. 83]. Справа в тому, що слухачі вже не можуть бачити Марлоу, тому що, як пише автор, «стало так темно, що ми не бачили один одного. Тривалий час він, сидячи осторонь, був для нас лише голосом» [330, с. 83]. Темрява ізолює їх один від одного і від усього світу, з яким їх пов'язує цей голос із темряви.

Дж. Вассерман називає мову в «Серці темряви» «парадоксальним посередником», який приховує і водночас відкриває те, що приховує [489, с. 112]. Голос може заповнити порожнечу, яку створюють самі люди своїм страхом спілкування. Голос дає можливість усе це виправити, а для цього треба лише слухати. Це єдина можливість отримати розгадку та зрозуміти, що робити.

2.2.3 Автор і оповідач у художньому просторі Конрада

У манері оповіді Конрада Ф. Р. Лівіс підкреслює певну відокремленість, властиву французькій літературній традиції, вплив якої спостерігається в творчості Конрада [404, с. 208]. Подібна роль стороннього спостерігача притамана Марлоу. У «Лорді Джими» роль Марлоу необхідна для того, щоб представити Джима із зовнішнього боку, «побачити його через питання, через сумнів, що і є центральною темою роману» [404, с. 209].

Проте роль і значення Марлоу в романі глибші і вагоміші. Як оповідач він з'являється тільки в сцені суду над Джимом; до аварії на «Патні» – поворотного моменту в долі головного героя – розповідь велася в традиційному викладі від третьої особи. Потім виклад стає більш особистим. Спочатку в залі суду, відповідаючи на питання, Джим сам намагається розповісти, що ж трапилось насправді, тобто викласти факти. Це його версія подій. Потім на сцену виступає Марлоу, головний оповідач роману, присутній на засіданнях суду і, на відміну від Джима, який робить наголос на фактах, намагається передати швидше почуття, що виникли в його душі при зустрічі з Джимом і іншими членами команди. Він так і говорить своїм невидимим слухачам: «Я намагаюсь повільно передати миттєвий результат зорових вражень» [332, с. 42].

Під час читання спадає на думку, що Конрад має намір максимально наблизити манеру оповіді до живої розмовної мови, звідси переходить від однієї теми розмови до іншої, від одного героя до іншого. Проте в цьому також можна побачити певну логіку. Розповідаючи про суд над Джимом і про людей, що слухають його справу, Марлоу згадує капітана Брайерлі, сильну, мужню людину, що рятувала і кораблі, і життя людей у морі, одного з тих героїв, романи про яких так захоплювали Джима. Його стійкість і віра в себе, здавалося, одягали його в гранітну броню. Але незабаром після суду цей взірць стійкості і витримки покінчив життя самогубством. Згадка про цей факт спрямовує думки Марлоу до того дня, коли капітан Брайерлі зважився на подібний дивний вчинок. У розмову вступає новий оповідач – старший помічник Джоунс, що бачив і говорив з Брайерлі останнім. Він дивується, що могло примусити здорову, молоду,

забезпечену людину зважитися на самогубство. Відповіді немає, але читач має право провести паралель між судовим розглядом і раптовим рішенням капітана Брайерлі піти з життя.

Суд закінчується, але не для Марлоу. Знову і знову він зустрічається з людьми, безпосередньо або опосередковано пов'язаними з цією подією. Першим оповідачем про події на «Патні» виступає сам Джим; потім Марлоу випадково зустрічається з офіцером з французької канонерки, що знайшла «Патну» без капітана і помічників. Навіщо це Марлоу, чому він не може забути й жити далі? Слухаючи справу Джима, Марлоу мріє про диво, яке позбавило б його сумніву у вищі сили, що втілюються в прийнятій нормі поведінки [332, с. 44]. Цей сумнів на все життя пов'язує Марлоу з Джимом. До того ж, інтерес Марлоу до суду, насамперед, психологічний – очікування істотного викриття щодо сили, влади, жаху людських емоцій [332, с. 48].

Марлоу не може залишитися осторонь і не брати участі в житті Джима. З його розповіді, із зустрічей з людьми, які колись знали Джима, Марлоу дізнається про подальшу долю свого героя. Життя Джима набуває мозаїчного малюнку – уривки розповідей різних людей не дають повної картини того, що відбувається, тільки виникає все більше і більше питань. Всі люди, які зустрічаються з Джимом, відзначають його винятковість. Це і містер Денвер, власник рисової плантації, до якого після суду Марлоу відправляє Джима; і Егстрем, партнер компанії судових фрахтувальників, який цінує Джима як чудового працівника; і власник готелю Шомберг, якого дещо налякала гарячість Джима. Але тільки торговець Штайн зміг оцінити головну рису Джима, що зумовила все його життя, – його романтичність, мрії про подвиги, бажання виявити себе. Ця риса визначає, але й руйнує життя Джима. Штайн так пояснює цю суперечність: «Гірко дізнатися, що ти не можеш втілити свої мрії в життя через те, що ти недостатньо сильний або недостатньо розумний. І водночас ти залишаєшся таким чудовим хлопцем» [332, с. 163].

Суд над Джимом примушує не тільки Марлоу задуматися про життя, про місце людини в цьому світі; усі, з ким спілкується Марлоу, не залишаються байдужими до цієї проблеми. Виникає

своєрідний діалог, можна сказати диспут, в якому Джим виступає в ролі не тільки каталізатора ідей, але й своєрідного символу. «Важко зрозуміти почуття іншої людини, так само, як неможливо зрозуміти самого себе», – розмірковує Марлоу. Людина – дивовижна істота, але вона не досконала, – говорить Штайн. «Мабуть, творець був не цілком сповна розуму», – жартує він [332, с. 159]. Німецький дослідник Г.Вальх підкреслює, що ця фраза Штайна перегукується з відомим монологом Гамлета [487, с. 311]: «Що за диво людина, як благородні її думки, як безмежні її здібності; якими точними і вражаючими є її вигляд і рухи, у дії вона подібна до ангела, у судженнях подібна до бога: краса світу, досконалість серед тварин!» [471, с. 77]. Але Г. Вальх не звернув увагу на те, що закінчується ця тирада Гамлета іронічним: «А що мені ця жменя праху?» – і це збігається із «...творець був несповна розуму» Конрада.

Цей монолог у Шекспіра виконаний в іронічному ключі, спростовуючи думку, що існувала в епоху Відродження, про цінність і винятковість людини, причому останнє слово в монологі – це визнання тваринної сторони особистості людини, що не могло не привернути уваги Конрада як письменника і мислителя, надавши йому особливе місце в англійській літературній традиції. Марлоу з самого початку дотримується точки зору, що ніхто в цьому світі не є достатньо гарним, кожен має право на помилку й сумнів. Але кожен повинен продовжувати боротися і не здаватися, можливо, докласти всіх сил і виправити цю помилку. Це і робить Джим, який знайшов дружбу, любов і сенс життя серед людей Патюзана і став для них своєрідною легендою.

Це пояснює підзаголовок роману – «a tale», що можна перекласти і як «оповідання», «повість», але і як «казку», навіть «легенду». Певна епічність мимоволі впадає в очі читачеві, епічність, схожа на стародавні саги й легенди, розказана й переказана безліччю різних людей, що додають щось своє до оповідання. Тут є і пристрасть, і біль, і злочин, і покарання, і, насамперед, урок і моральний висновок. Тут є протистояння ідеалів честі та шляхетності більш загальним поняттям єдності та солідарності, на що звертає увагу А.Вотт [490, с. 100].

Хай Джим не пройшов випробування до кінця та зазнав поразки, але він отримав несподіваний урок мужності. Проте Марлоу відкидає подібні думки: час для героїки минув, і, хоча завоювання любові, честі й довіри людей можуть стати відповідними темами для героїчної оповіді, думки людей перебувають під сильним впливом чогось зовнішнього й незначного, що зовсім не здається незначним Джиму [332, с. 172].

Розповідь Марлоу припиняється в момент тріумфу Джима, і потім він йде зі сцени, щоб дати слово своєму другу, авторові роману, до якого звертається в листах Марлоу з викладом подій останніх днів Джима. Саме авторові роману належить роль своєрідної сполучної ланки, почати й закінчити історію, зібрати всі відомості, всі свідчення й представити їх на суд читача. Судову справу ще не завершено, можливі нові свідчення й висновки. Д. Торберн назвав роман «Лорд Джим» «романом про роман», одним із сюжетів якого виступає драма, що його й створила [484, с. 121].

Новели Конрада «Юність» (1902) і «Таємний супутник» (1912) по-різному відтворюють тріаду «автор-оповідач-герой». В «Юності» Марлоу пригадує події, що сталися з ним під час його першої подорожі. Оповідання з самого початку отримує подвійне тлумачення: по-перше, твір містить суб'єктивну точку зору щодо подій, які трапилися багато років тому і не можуть містити фактичної достовірності; з іншого боку, Марлоу розповідав цю історію своїм друзям, і читач отримує її в переказі, що ще більше відсторонює автора від його оповідача, а читача – від справжнього героя твору.

Це була перша подорож Марлоу на Схід, місце, оповите таємницями й містикою. Сама назва міста Бангкок здається йому чарівною, примушує його серце битися. І корабель він вибирає, піддаючись раптовому імпульсу: на борту корабля під назвою «Джуді» він бачить герб і девіз «Зроби або помри». Це здалося Марлоу дуже романтичним, примусило відразу ж закохатися в цю стару посудину, що могло відбутися лише в юності [344, с. 70].

Проте на цьому романтика закінчується. У творах Конрада немає піратів або таємничих безлюдних островів, на яких герої

знаходять численні скарби. Життя на кораблі – це щоденна рутинна робота, сутичка з морем не на життя, а на смерть. Розповідь навіть може показатися нудною сторонньому слухачеві, тому Конраду так важливо підкреслити на початку «Юності», хто виступає співрозмовниками Марлоу – люди, так або інакше пов'язані з морем.

Не встигнувши вийти з порту в море, корабель потрапляє в шторм, і спізнюється на завантаження. На цьому нещастя не припиняються. У темряві відбувається зіткнення з іншим кораблем, і в кормі «Джуді» починається течя. На морі знову бушує шторм, а люди невпинно качають воду в боротьбі за власне життя. І в розпал цієї битви Марлоу несподівано осяяла думка: ось воно – та пригода, про яку він читав у книгах. Адже це його перший рейс як другого помічника, і йому лише двадцять, і він потрапив у цю пригоду разом з іншими хлопцями, і всі вони тримаються хвацько. Він би не віддав цю мить за всі багатства світу, і постарілий Марлоу згадує про цей момент з жалем, оскільки неможливо відчутти піднесення, яке тебе охоплювало у двадцять років: «Для мене корабель не був старою брязкучою посудиною, що перевозить вугілля по всьому світу; він утілював моє прагнення, перевірку, життєве випробування» [344, с. 75].

Проблема випробування стає головним життєвим питанням новели. Після багатьох років герой розуміє, що море перевірило його на витривалість і сформувало його характер – «безкрайність і самотність, навкруги темні незворушні душі» [344, с. 83]. Щось було в цих людях на кораблі, властиве їм від народження, ледве вловиме, але міцне; щось, притаманне саме характеру англійця: «Я не можу з упевненістю сказати, що екіпаж французького або німецького торгового корабля не зробив би те ж саме, але я сумніваюся, що вони зробили б це саме так. У цьому відчувалася завершеність, щось ґрунтовне, як принципи, витончене, як інстинкт – розкриття якоїсь таємниці – чогось прихованого, дарунка добра або зла, що визначає расову відмінність і формує долі націй» [344, с. 85].

Конрад зовсім не підкреслює перевагу англійців над іншими народами; він говорить про національні відмінності, що виникають у процесі становлення країни і самовизначення

людей, які і складають цю націю. Новела починається запевненням, що ця історія могла відбутися лише в Англії, де люди і море взаємопроникають один в одного – «море входить у життя більшості людей, а люди знають все або хоч би щось про море у своєму прагненні до задоволень, подорожей або бажанні прогодуватися» [344, с. 69].

Море формує характер Марлоу, вчинки його товаришів у хвилину небезпеки впливають на життєвий вибір героя. Опинившись після аварії корабля командиром рятувальної шлюпки, Марлоу розуміє, що саме ця пригода остаточно показала йому, що він за людина. «Доти я не знав, наскільки я хороша людина», – згадує Марлоу [344, с. 90–91]. Але наприкінці розповіді він замислюється, чи лише море вплинуло на нього? Може, у цьому була й заслуга молодості й зухвалості, властивої молодим? Проте, на думку Марлоу, той час у морі, коли всі були молоді й могли випробувати свої сили, був кращим періодом в їх житті, і лише про це й можна жалкувати. І всі погодилися з ним – представники світу фінансів, банківських рахунків і закону; всі вдивлялися схвильовано в щось за межами їх світу, «в щось, зникле з їх життя разом з юністю, разом із силою і романтикою ілюзій» [344, с. 94].

Марлоу на початку оповідання підкреслює, що подібні невдалі рейси нібито створені для ілюстрації життя; саме вони виступають символами буття: «Ви б'єтеся, працюєте до сьомого поту, майже вмираєте на цій роботі, іноді смерть справді наступає, поки ви намагаєтеся чогось досягти, але не можете» [344, с. 69]. Конрад досліджує питання свободи вибору, адже інколи, справді, обставини складаються так, що від вибору людини, здавалося б, нічого не залежить. Проте герої Конрада не здаються, вони активно борються до кінця і, допомагаючи іншим, отримують уявлення про самих себе. Отже, в персонажах Конрада можна побачити риси екзистенціального героя; вибір людини направлений на неухильне дотримання обов'язку й активну життєву позицію.

Проблема вибору загострюється в новелі «Таємний супутник», в якій сюжет отримує новий екзистенціальний сенс. Існує декілька варіантів перекладу заголовка новели «The Secret

Shareg» російською мовою. Найбільш відомий варіант перекладу – «Таинственный попутчик», у чому можна побачити певний романтичний штамп. Існують також інші переклади цього твору – «Тайный сообщник» (пер. з англ. А. В. Кривцової), «Таинственный сообщник» (пер. з англ. А. В. Кривцової, М. П. Богословської), у чому простежується установка на детективний сюжет, абсолютно невластивий письменницькій манері Конрада. Слід звернути увагу на значення слова «share»: «ділитися», «брати участь», «розділяти (думку, смаки тощо)». Передати все розмаїття значень одним-єдиним словом може здатися складним, проте слово «супутник» є найкращим відповідником. Використовуючи цей варіант перекладу, ми і зберігаємо зв'язок з традицією, і певною мірою «освіжаємо» її, додаючи нове розуміння подій у новелі.

Головний герой «Тасмного супутника» відчуває себе чужим, стороннім на кораблі, куди його призначили капітаном усього за два тижні до викладених подій. Слово «stranger» (у перекладі з англійської «незнайомець», «сторонній») повторюється в новелі неодноразово, і сучасний читач не може не звернути увагу на співзвучність цього слова з назвою пізнішого твору, відомої повісті А. Камю «Сторонній», де відчуття самоти, відчуження стає домінуючим чинником.

Герой «Тасмного супутника» заявляє про себе як про єдиного чужака на кораблі, який не знає ні своїх офіцерів, ні корабля. Але найбільш вражає, як він зізнається, що не знає й самого себе [340, с. 172]. Він відчуває повну самотність, яка лише посилюється ніччю, що панує у світі. І тому поява незнайомця на кораблі сприймається героєм як деякий порятунок від гнітючого відчуття.

Тасмничий незнайомець, що з'явився нізвідки, на перший погляд може здатися типовим романтичним героєм. Читач так і не дізнається його імені; його душу обтяжує тасмничя скоєного злочину; до того ж, цей незнайомець здається героєві власним двійником. Але ореол романтичної тасмниці руйнується розповіддю про цілком буденні події корабельного життя, про злість і роздратування людей, замкнених разом в одному приміщенні і поставлених у важкі умови виживання. Новоспечений капітан корабля, як ніхто інший, може зрозуміти

цього незнайомця, і тому мимоволі ставить себе на його місце. Адже тасмничий злочинець зовсім не типовий лиходій романтичного спрямування, якого охоплюють докори сумління або відчуття переваги. У запалі бійки ніхто не бачив, чи убив він свого суперника, чи ні. Він зробив свідомий вчинок, зробив свій вибір, покаравши негідника. Інший факт виявляється безперечним: ризикуючи власним життям, ця людина закріплює вітрило під час бурі і рятує екіпаж корабля від неминучої смерті. Тому герой новели й приймає рішення врятувати цього незнайомця, надавши йому тасмний притулок на кораблі.

Спілкування з цією тасмничою людиною допомагає головному героєві краще зрозуміти себе. Побачивши власне віддзеркалення в цій людині, дізнавшись про його суперечливі вчинки, герой виразніше усвідомлює власну подвійність. Він ніби спостерігає за собою з боку, за своєю власною прихованою половиною, яка визначає його вчинки й переконання, допомагає прийняти те або інше рішення. Проте герої здаються двійниками не через якісь містичні обставини. Схожі умови виховання й дорослішання, життя серед людей однієї й тієї ж професії, молодий вік роблять героїв схожими.

На відміну від героя «Юності», що захоплювався пригодою, яка випала на його долю, герой «Тасмного супутника», незважаючи на молодий вік, дивиться на життя розсудливо й тверезо. У відповідь на пропозицію незнайомця висадити його на який-небудь безлюдний острів біля узбережжя Камбоджі, герой в обуренні заявляє: «Ми не живемо в пригодницькій історії для хлопчаків» [340, с. 197]. Незнайомець згоден, і справа не в тому, що він боїться в'язниці або шибениці: «Як ти думаєш, чи зможу я пояснити все це стариганові в перуці і дванадцяти поважним торговцям? Як вони можуть знати, винен я чи ні – і в чому полягає моя провина?» [340, с. 197]. Конрад підкреслює суб'єктивність виголошення вироків у суді, нездатність людей, незнайомих з особливостями тієї або іншої професії, з характером тієї або іншої людини, з ситуацією самого злочину, прийти до справедливого висновку.

У парадигмі «морського роману» є мотив жорстокого і несправедливого «суду»-розправи. Це повість Г. Мелвілла «Біллі

Бадд» (1891, опублікована у 1924), в якій автор описав події кінця XVIII століття, війни між революційною Францією і Великобританією. На самому початку повісті Мелвілл звернув увагу читача на той факт, що його герой не є традиційним персонажем, та і вся історія зовсім не романтична пригодницька повість [418, с. 819]. Мелвілл без прикрас змалював життя моряків на кораблі, у замкнутому просторі, у постійній і дратівливій близькості: «Там щодня майже всі люди, незважаючи на їх чини, обов'язково стикаються практично з кожним. Загалом, щоб уникнути виду предмета, здатного вас роздратувати, потрібно або викинути його за борт, як Йона, або ж стрибнути в море самому. Уявіть лише вплив усього вищесказаного на певну людину, якщо тільки вона не є святою» [418, с. 840].

Біллі Бадд, подібно до героя Конрада, убив кривдника в запалі сварки, сам того не бажаючи. Суд виявився швидким, і вже вдосвіта Біллі повісили, незважаючи на явну симпатію до нього всіх суддів на чолі з капітаном. Звертаючись до суддів, капітан Вір просить їх дотримуватися фактів, незважаючи на те, що військовий обов'язок бореться в їх душі з етичними сумнівами [418, с. 879]. Безглузда смерть породила серед моряків чутки, що насправді Біллі не загинув, надавши його образу якогось романтичного ореолу. Але Ю. В. Яковлев підкреслив, що «романтичний герой» в ідейному задумі повісті отримав лише пасивну роль і перестав бути втіленням ідеалу [278, с. 350].

Мелвілл протестує проти ідеї суворої субординації, коли рішення старших офіцерів не обговорюються і не оскаржуються, якими б абсурдними вони не здавалися. Конрад по-іншому ставиться до долі своїх героїв, що знаходяться у стані постійної боротьби за виживання, мимоволі ставить їх перед необхідністю постійно приймати рішення, які так або інакше впливають не лише на їх власне життя, але й на життя людей, що оточують їх. Тим важче відповідальність капітана корабля, що розуміє і приймає всі наслідки своїх дій, у той же час не забуваючи про співчуття й обоюдної вигоду.

Випробуванням правильності життєвого вибору молодого капітана корабля закінчується новела «Таємний супутник». Як тільки він відчув рух свого корабля, зрозумів його душу, відчуття

самотності зникло. Ніщо тепер не стане між ним і його командою, між кораблем і неозорими просторами океану, єдиною реальністю його існування. Романтичне прагнення в пошуках пригод залишилося на сторінках книг для хлопчиків; настав час підбити підсумки життєвого вибору, пошуків свого місця в цьому світі.

Повість Камю «Сторонній» може служити прикладом подальшого розроблення цієї теми в XX столітті, продовжуючи традицію, розпочату ще романом Стендаля «Червоне і чорне», в якому можна побачити суб'єктивність судового розгляду, що вважає життя і смерть людини двома віддзеркаленнями суті правди. Жюльєн Сорель виступив проти суспільства, здатного покарати й зломити в його особі породу молодих людей низького походження, яким пощастило здобути хорошу освіту, і в своїй останній пристрасній промові на суді герой затаврував те середовище, «яке зарозумілість багатців називає хорошим суспільством» [224, с. 523]. У цьому, на його думку, і полягає його злочин, покаяння в здійсненому він не відчуває.

Цей факт споріднює героя Стендаля з таємничим незнайомцем Конрада. Їх обох образили, вони вчинили спробу вбивства і тепер заслуговують на смерть. «У смерті моєї немає абсолютно нічого ганебного, якщо не враховувати способу, яким я буду вбитий», – міркує Жюльєн Сорель [224, с. 494]. Такої ж думки дотримується і герой Конрада. Проте основна відмінність полягає в навмисності їх вчинків. Так або інакше, Жюльєн намагався вбити через бажання помститися за знеславлене кохання. Герой Конрада діяв більш імпульсивно і водночас абсурдніше, наближаючись за ступенем скоєного злочину до Мерсо. Єдиним виправданням подібного злочину є те, що було знехтуване священне право на існування у світі, де смерть виступає істиною всіх істин.

2.2.4 Проблема чужорідності в романі «Таємний агент»

«Таємний агент» (1907) – перший роман Дж.Конрада, дія якого відбувається в Англії. Роман відрізняється новизною тематики й проблематики, а також своєю особливою

композиційною структурою і трактуванням категорії часу. У 2007 р. до сторіччя публікації роману журнал «The Conradian», присвячений вивченню творчої спадщини Дж. Конрада, випустив спеціальну добірку матеріалів, що представляють основні напрями дослідження роману «Таємний агент».

Ці дослідження висвітлюють чотири основні проблеми:

1) сучасне суспільство в романі Дж. Конрада й загроза анархії (Д. Малрі, Ю. М. Чин, Д. Пріккетт, Л. Шнаудер, М. Бургойн);

2) час і простір у романі «Таємний агент» (П. Вейк, Л. Войтковська і З. Воронцова);

3) «Таємний агент» як великий роман про Лондон разом з кращими творами Ч. Діккенса (П. Пай, Х. Епштайн);

4) Вінні Верлок як образ нової жінки в романі Дж. Конрада (Е. Б. Херрінгтон, Дж. Х. Стейп і А. Х. Сіммонс).

Визнаючи безперечну важливість усіх вищезгаданих досліджень, звернемо увагу на аспект роману, що найчастіше залишається поза інтересами учених, – питання про «чужорідність» (foreignness), яка виступає основним сюжетоформуючим чинником розвитку дії.

А. Х. Сіммонс і Дж. Х. Стейп назвали чужорідність «основною ознакою цього роману»; водночас, незважаючи на певний європейський вплив, який привніс в англійський роман Конрад, у цьому творі зображення лондонського життя здається їм достовірно англійським [473, с. vii]. Говорячи про європейський вплив на письменника, правильніше було б сказати «континентальний» вплив, насамперед, французький.

«Чужорідність» роману виявляється не лише в походженні персонажів твору, які в своїй більшості іноземці, або хто-небудь з їх батьків був іноземцем (що дало можливість М.Ньютону назвати «Таємного агента» «романом про космополітів і іммігрантів» [445, с. 129]). Чужорідність роману розкривається зсередини, виводячи його за межі проблеми національної ідентичності і ставлячи питання про відчуженість людей, про справжню внутрішню ізоляцію.

Питанню пошуку суб'єктивної ідентичності в романі Дж. Конрада «Таємний агент» присвятив свою статтю

Д. Пріккетт. Він назвав ізоляцію «всеосяжною темою» творчості Дж. Конрада, яка може набувати різних форм, але так чи інакше зводиться до неможливості людей досягти взаєморозуміння [455, с. 49].

Проте в «Таємному агенті» тема ізоляції отримує, на наш погляд, нове вирішення порівняно, наприклад, з романами «Серце темряви» або «Лорд Джим». Необхідно підкреслити, що вибір місця дії роману «Таємний агент» був невипадковим: Дж. Конраду було важливо показати, що проблеми самотності й нерозуміння людей пов'язані не з перебуванням у чужих землях серед чужого населення, а визначаються самою природою людини й руйнівною силою сучасної цивілізації, яка деформує справжню суть людини.

Критика цивілізації стає головною рушійною силою розвитку роману, пропонуючи різні точки зору на одну і ту ж проблему. Перший секретар (за номенклатурою, прийнятою у цьому романі) якоїсь північної держави Володимир щосили критикує добросердність англійців, які не хочуть бачити погрозу з боку революціонерів. При цьому, як відзначає здивований Верлок, він переходить на гортанну мову, і, що важливо, «висловлюється не лише не по-англійськи, але навіть зовсім не по-європейськи» [339, с. 29]. І його слова, і навіть вимова сприймаються англійцем Верлоком абсолютно чужими й незрозумілими; що ж до колишнього посла, з ним Верлок завжди знаходив спільну мову.

Та й завдання, яке ставить перед ним Володимир, здається йому жорстоким і нелюдям: він повинен організувати вибух у Гринвіцькій обсерваторії, ніби сколихнути самі основи всесвіту. Володимир упевнений, що лише замах на науку може мати яке-небудь значення в сучасному суспільстві, оскільки саме в науці бачать джерело матеріального благополуччя. При цьому Володимир називає себе цивілізованою людиною, адже йому не потрібна просто бійня, а вбивство вже стало якоюсь мірою одним із суспільних інститутів [339, с. 36].

Інший критичний погляд на сучасну цивілізацію представлений у розмові анархістів у будинку Верлоків. Старий терорист Карл Юндт називає теперішні економічні умови «канібалізмом», тому що вони поглинають живу плоть і теплу кров людей [339, с. 50]. Думки про бенкет канібала виникають і в

старшого інспектора Хіта, коли він дивиться на останки Стіві після вибуху. Той же Хіт розмірковує, що, за винятком рівня освіти, думки й інстинкти злочинця схожі з думками й інстинктами поліцейського, тому йому так легко їх зрозуміти [339, с. 82].

Третій критичний відгук про сучасний світ передається у розмові помічника комісара з прем'єр-міністром. Помічник комісара говорить про небезпеку секретних агентів і вважає необхідним їх позбутися: таким людям властиво підроблювати факти, і вони поширюють подвійне зло суперництва, з одного боку, і паніку, а також безпідставну ненависть, з іншого. Загалом, як робить висновок помічник комісара, цей світ недосконалий [339, с. 117].

Різні підходи, різні думки на одну і ту ж тему говорять про відчуження й незрозуміння між людьми. Спершу Дж. Конрад представляє проблему відчуження людей за національною ознакою, протиставляючи представника іноземної держави Володимира і Верлока. Володимир просить Верлока не бути надмірно англійцем (*Don't you be too English*) [339, с. 30], що звучить дещо іронічно, оскільки батько Верлока був французом, і сам Верлок довгий час жив у Франції.

Важливо відзначити, що руйнівний анархічний вплив привноситься у розмірене життя англійців, здавалося б, ззовні. Його джерелом є іноземне посольство, яке більшість критиків називає «російським» (Ю. М. Чин, С. Воттс). Так, наприклад, С. Воттс доводить, що це посольство Росії, керуючись його місцеположенням: у романі іноземне посольство знаходиться на Чешемській площі, а справжнє посольство Росії в той час знаходилося на Чешем-плейс [492, с. 74].

Водночас Дж. Конраду завжди було властиво вдаватися до недоводок і географічних неясностей («десь на островах Малайзії», «жителі Східного архіпелагу», «Південні моря»). У цьому випадку Дж. Конрад як ніколи іронічний: з юридичної точки зору посольство іноземної держави є її територією, але фактично змова визріває в самому центрі Лондона.

У розмові з Володимиром Верлок лише один раз натякає на походження свого опонента, радячи тому не намагатися «тиснути» на нього у своїй звичній гіперборейській манері [339, с. 30].

Гіперборейями стародавні греки називали казковий народ, що жив на Крайній Півночі, тобто Верлок протиставляє себе Володимиру не за національною ознакою, а за його особливою, «північною», манерою спілкування з людьми. Проте слово «гіперборейський» набуває іронічного звучання в цьому контексті: північні народи, як правило, стримані у розмові, а Володимир розмовляє з Верлоком вельми пристрасно й люто, намагаючись залякати свого співрозмовника й змусити його діяти.

Проблеми національностей розкриваються і в розмовах звичайних громадян. Вінні розповідає Верлоку про статтю, яку прочитав Стіві. У ній йшлося про німецького офіцера, який майже відірвав вухо новобранцеві, і йому за це нічого не було. При цьому Вінні дякує Господу, що вони не німецькі раби, але тут же уточнює, що це не їх справа [339, с. 57]. Вона бачить загрозу в зовнішньому світі, не знаючи, що небезпека поряд з нею самою, прямо в її будинку.

Небезпеку денационалізації розуміє і помічник комісара, помічаючи її навіть у характері італійського рестораника, який з часом втратив свої національні й індивідуальні особливості. Несподівано помічник комісара робить неймовірний висновок: особистість людини не має нічого спільного з його професійною, соціальною або расовою роллю. Людина повинна бути просто на своєму місці, все інше не має значення [339, с. 125].

Відчуження трапляється і за соціальною ознакою, що найнаочніше представлено у взаєминах Хіта і Верлока. Визнаючи необхідність підтримувати зв'язки з такими людьми, як Верлок, Хіт не може вважати його рівним собі. Для поліцейського інспектора Верлок подібний до скаженого собаки, якого не варто боятися, але потрібно бути напоготові, щоб у певний момент узяти верх над ним, згідно з правилами гри [339, с. 105]. Поліцейська робота здається Хіту полюванням на скаженого звіра, якого слід вислідити й знищити. Сучасна людина знов піддається стародавнім інстинктам.

Помічник комісара, що прослужив декілька років у колоніях, порівнює своє теперішнє життя з колишнім, серед тубільців, мимоволі віддаючи перевагу останньому. Дивлячись на Хіта, він не може звільнитися від враження, що старший інспектор дуже

схожий на одного старого й багатого тубільного вождя, якого всі губернатори прагнули задобрити, вважаючи своїм надійним помічником серед корінного населення. Насправді, згадує помічник комісара, цей вождь не товаришував ні з ким, окрім самого себе. Дещо наївний у своєму лукавстві, цей вождь, насамперед, думав про власний зиск, комфорт і безпеку [339, с. 102].

Отже, письменник відмовляється протиставляти цивілізоване суспільство й дикі племена, оскільки в сучасному суспільстві панують ті ж первісні інстинкти. Він підкреслює відчуженість загальноприйнятих законів самозбереження ідеям справжньої людяності і великодушності. Звідси звернення до читача від першої особи, необхідність привернути його увагу до таких важливих проблем, створити певний настрій. Так, малюючи портрет свого головного героя містера Верлока, автор, крім вельми звичайної зовнішності пересічного лондонського обивателя, знаходить в його вигляді щось, непіддатливе опису, але властиве людям, що живуть пороками, помилками і страхами людства, щось диявольське [339, с. 21].

Але це лише маска людини, що є маріонеткою в чужих руках, – конкретних людей або самого Бога. Верлок зовсім не диявол у плоті; навпаки, він смертельно боїться Володимира і готовий на все, щоб позбутися цієї страшної й небезпечної людини. Уперше Верлок переживає відчуття загрози з боку зовнішнього світу: холодна шибка, до якої стомлено притуляється герой, здається йому крихкою плівкою між ним і холодним, чорним, брудним, негостинним нагромадженням цегли й каменю за вікном, таким непривабливим і непривітним світом [339, с. 54].

Така ж перешкода стоїть між Вінні і Верлоком. Їх внутрішній дисбаланс, невміння відчувати й розуміти один одного найяскравіше відображене в сцені після загибелі Стіві. Колишній Вінні вийшла заміж за Верлока, щоб захистити себе і свого брата, забезпечити йому дах і турботу. Після смерті Стіві необхідність і далі жити з Верлоком відпала; до того ж, Вінні подумки звинувачує чоловіка в смерті свого брата. Але Верлок не розуміє біль своєї дружини. Коли Вінні йде з дому, щоб назавжди залишити чоловіка, Верлок робить зауваження, що зараз вже

пізно їхати до матері повідомляти страшну правду про смерть Стіві [339, с. 206]. Небажання зрозуміти дружину, пережити її горе стає причиною трагічного фіналу героя.

Єдиними персонажами в романі, здатними на співчуття й розуміння, є Мікаеліс і його патронеса, яких помічник комісара вважає «чужими» (strangers) [339, с. 94]. Мікаеліса автор неодноразово називає «апостолом», але відзначає наявність свідчення про умовно-дострокове звільнення в цього апостола [339, с. 42]. Дійсно, колишній Мікаеліс був звинувачений у революційній діяльності і відправлений до в'язниці, хоча його роль зводилася всього лише до пасивної участі в справі звільнення ув'язнених.

Існує певна іронічна суперечність між зовнішністю Мікаеліса і його порівнянням з апостолом. Після в'язниці він став огрядною людиною з великим животом і набряклим обличчям, який швидше нагадує старогрецького бога Вакха, а не аскетичного, здатного приборкати плоть апостола. Справжнім святим його вважає лише пані-патронеса, яка вкладає додатковий сенс у значення слів «віруючий» і «апостол».

Як відомо, слово «апостол» перекладається з грецької як «посланник», і сучасне значення цього слова – «ревний послідовник якого-небудь учення, ідеї». У цьому сенсі Мікаеліс – дійсно справжній апостол, що намагається донести свою віру людям, навчити їх і наставити. Після виходу з в'язниці Мікаеліс пише книгу, в якій проповідує швидке звільнення від будь-якого капіталу, що, у свою чергу, сприятиме зникненню бідних.

Пані-патронеса підтримує всі його теорії. Розмова цих двох людей, яку випадково почув помічник комісара, здається йому етичними шуканнями жителів далеких планет, проте це гротескове втілення людинолюбної пристрасті не могло не вразити його увагу [339, с. 94]. Справжня людяність дивна і навіть чужорідна у великосвітських салонах, але мимоволі викликає симпатії в будь-якої людини з твердими моральними принципами.

В імені Мікаеліса можна знайти риси схожості з біблійним ім'ям архангела Михаїла: «Мікаел» (у перекладі з івриту) буквально означає питання «Хто, як Бог?» у значенні «Ніхто не рівний Богові» [506]. Подібні імена давалися лише тим ангелам,

які несуть особливу місію в установленні Царства Божия на землі. Вони перебувають в умовах, абсолютно відмінних від наших матеріальних: там час, простір і всі життєві умови мають зовсім інший зміст. Архангел Михаїл у Писанні іменується «князем», «вождем воїнства Господня» і зображується як головний борець проти диявола і всякого беззаконня серед людей.

Дж. Конраду було важливо підкреслити чистоту думок Мікаеліса, його намір побудувати царство справедливості для простих людей. Водночас його ставлення до героя швидше іронічне, оскільки Мікаеліс погано бореться зі злом і беззаконням, вважаючи за краще мешкати за містом, поза часом і простором, занурившись у власні марення, які він висловлює на сторінках своєї книги.

Справжнім мучеником роману письменник робить брата Вінні, Стіві, абсолютно чужу й нездолену людську істоту – розумового дегенерата, яким його вважає оточення; людину поза суспільством і поза законом, оскільки закон не може засудити розумово неповноцінного, чим і хоче скористатися Верлок. Характерний вибір імені цього персонажа, приреченого Дж. Конрадом на смерть заради любові, оскільки Стіві погоджується здійснити вибух через почуття відданості до Верлока.

Стефан – ім'я першого мученика за Христа. У 34 році після Р. Х. Стефан був архідияконом, тобто старшим з дияконів, перших і найважливіших помічників священника. Стефан першим започаткував мученицький подвиг віри; він не замислювався і не оцінював свої вчинки, рухомий гарячою любов'ю до Бога. Смерть від побиття камінням, яку прийняв першомученик Стефан, була ганебною стратою в стародавній Іудеї, цьому виду страти піддавалися страшенні грішники. Після його загибелі в Єрусалимі почалося переслідування християн, від чого вони вимушені були тікати в різні частини Святої Землі і до сусідніх країн, – і таким чином, християнська віра стала розповсюджуватися по всій Римській імперії.

Смерть Стіві також має важливе значення для всіх персонажів роману. Якоюсь мірою вона відзначає кульмінаційний

момент розвитку подій, що помітно навіть за композиційною побудовою роману. Дія, що розвивається лінійно впродовж перших трьох розділів, несподівано робить стрибок у майбутнє. Повідомивши про смерть невідомого від вибуху, автор упродовж п'яти розділів скрупульозно намагається відновити події, які передували страшній смерті Стіві. При цьому з другорядного персонажа Стіві перетворюється на головного героя, людину зі своїм складним світосприйняттям, якого навколишній світ відкидає саме через те, що він дотримується не таких поглядів, як усі інші.

У дитинстві його бив батько і цурались однолітки. Після заміжжя Вінні в будинку її чоловіка Стіві привертає увагу анархістів лише з наукової точки зору – як зразок дегенерата, певного медичного типу, відмінного від них. Як повідомляє автор, Стіві живе не фактами, а почуттями [339, с. 140], які й роблять його справді духовною особою і потім призводять його до загибелі. Він незмінно повторює фразу: «Поганий світ для бідних людей», бажаючи обов'язково щось зробити для його вдосконалення.

С. Ерета писав, що Стіві часто розглядають як образ художника, в якому виявляється переконання Конрада в неефективності мистецтва, його нездатності змінити що-небудь у світі [287, с. 188]. Проте інтуїтивність, щирість і чутливість швидше говорять про нього як про святого, здатного померти заради людства. Водночас Дж. Конрад гірко іронізує над вчинком Стіві: він не лише нікого не врятував, але став причиною загибелі улюбленої сестри, яку він обіцяв захищати.

Причина загибелі Стіві – у людях, що оточують його, революційна діяльність яких спрямована, на думку Дж. Конрада, зовсім не на вдосконалення світу, а на знищення всього чистого й етичного, що ще залишилося в людстві. У своїх «Особистих записах» Дж. Конрад висловив огиду до будь-якої революційної думки, оскільки вона звільняє людину від сумнівів щодо власних ідей [327, с. 14]. Ця думка знайшла відображення вже в оповіданнях «Анархіст» і «Інформатор» 1906 р., що стали першими художніми дослідженнями питання анархії.

У новелі «Анархіст» Дж. Конрад змальовує портрет людини чесно й доброзичливо, що стала анархістом через п'яну витівку.

Одного разу він з друзями відзначав свій день народження у кав'ярні. Світ здавався йому гідним місцем для життя, і все було чудово. Але, випивши зайвого, він впав у тугу, і світ став похмурим і зловісним: у ньому існує безліч бідних нещасних людей, вимушених працювати, щоб декілька паразитів роз'їжджали в каретах і жили в палацах. Він хотів знищити весь світ, а натомість лише кілька разів вигукнув: «Хай живе анархія!».

Покарання виявилось страшнішим за сам злочин. Не маючи можливості знайти роботу, він знову потрапив в анархічну групу, і на цьому його колишнє життя закінчилося назавжди. Якою б комічною не здавалася ситуація, яка зробила героя новели Дж. Конрада анархістом, у висновку звучить справжній біль і тривога: «Щось не так зі світом, в якому можна поставити хрест на людині, що випила зайвий келих» [325, с. 129].

В оповіданні «Інформатор» Дж. Конрад удався до прийому театралізації, висловив цим ставлення до людей, вимушених носити маски, справжні або уявні, щоб сховатися від світу, який вони ж самі і не приймають. Герої «Інформатора» вирішили розіграти арешт, щоб знайти серед групи інформатора. Результат перевершив усі очікування: інформатором виявився найнадійніший, найсміливіший товариш, якому всі сліпо довіряли. Таким несподіваним фіналом Дж. Конрад хотів показати, що маски людей, за якими ховається їх етична зовнішність, настільки пристають до їх осіб, що їм самим важко відрізнити свою справжню суть від вигаданої. Вони мимоволі стають чужими навіть самим собі, своїм справжнім шуканням і переконанням. Відштовхуючи навколишній світ, вони відсторонюються від самих себе, своєї справжньої людяності.

Театральна тема з'являється і в романі «Таємний агент». Головний інспектор Хіт відчуває себе канатоходцем у розмові з помічником комісара, причому він не боїться впасти і зламати шию, а боїться зіпсувати виставу [339, с. 107]. Помічник комісара, вирушаючи на пошуки змовників, відчуває себе Дон Кіхотом, приховуючи під цією маскою всю марність своєї місії [339, с. 124]. Кожен з них виконує не свій обов'язок, а турбується про власне благополуччя, звідси недовір'я і навіть насмішка Дж. Конрада над охоронцями порядку.

Авторові важливо підкреслити, що колишня цивілізація зазнала поразки, і на останній сторінці роману зловісний Професор, Ідеальний Анархіст, що мріє знищити слабких і інакомислячих, подібно до чуми, блукає вулицями Лондона. У цьому страшному світі кохання залишається останньою силою, здатною змінити світ, хоча і воно зазнало поразки. Вінні Верлок загинула, але Оссіпон постійно носить з собою газету, не в силах звільнитися від жаху, що охопив його. І десь продовжує писати свою працю Мікаеліс, який бачить світ як прекрасний і радісний госпіталь, здатний вилікувати хвору душу людства.

Отже, для Дж. Конрада етичні шукання його героїв виявляються важливішими за їх політичні переконання. Бажаючи змінити світ, людина спочатку повинна досягти взаєморозуміння з цим світом і його мешканцями. Відмінності людей піднімаються до рівня моральної категорії, долаючи національні й культурні обмеження. Вони можуть зробити людей сильнішими (як сталося з Мікаелісом і його патронесою), а можуть зробити вразливими в їх людинолюбстві (як зі Стіві). Саме це питання найчастіше залишається поза увагою дослідників творчості Конрада (за винятком вищезгаданої статті А. Х. Сіммонса і Дж. Х. Стейпа щодо роману «Таємний агент»), але саме ця проблема потребує найбільшої уваги, тому що «чужорідність» (foreignness) стає важливою етичною категорією всієї творчості письменника, наповнюючи його твори і виводячи дилему «Свій-чужий» на новий ідейний рівень, не як відмінність людей за культурною й національною ознакою, а як протистояння різних моральних догм.

Дивно, що дослідники не звернули уваги на паралелі між «Таємним агентом» Конрада (1907) і романом Г. К. Честертона «Людина, що була Четвергом» (1908). Центральна Європейська Рада Анархістів, що фігурує в романі Г. К. Честертона, виявляється зборищем людей, що перебувають на таємній службі в поліції, а завербував їх на цю «роботу» сам таємничий Недлія – голова Ради Анархістів. Головний герой роману Гебріел Сайм – поет, що мріє про ідеальний світ, за який він і намагається боротися, вступивши до лав анархістів. Його «колеги» по Раді нагадують Сайму «бісів» (посилання на знаменитий роман Ф. М. Достоєвського), яких йому належить вигнати.

Коли ж маски спадають, біси виявляються звичайними людьми, яких примусили стати персонажами середньовічної містерії з тортурами, пекельними муками й одкровенням у кінці шляху. Пройшовши через те, що «у звичайному, земному сенсі зветься нереальним» [258, с. 257], герой Г. К. Честертон розуміє: саме в стражданні він знайшов благу звістку. Страшний сон допоміг йому подивитися на себе з боку, як на героя історії, яку він сам і створив. Він хоче, щоб його історію було почуто, тому роман починається й закінчується розмовою між двома поетами: невтомним романтиком Саймом і його антиподом Люціаном Грегорі, який сам себе називає «справжнім анархістом» [258, с. 256].

У кінці роману пристрасну політичну суперечку змінює розмова про дурниці: Сайм, подібно до архангела Гавриїла, намагається донести благу звістку, що відкрилася йому в страшному сні, і перемогти біса в особі Луціана Грегорі не мечем, а словом. Роман Честертон наскрізь іронічний; в нього анархісти й агенти поліції – одні й ті самі люди, і головний герой, той самий Четвер, виявляється і героєм, і автором цієї історії. Тональність трагічної іронії щодо «революційного насильства» в обох авторів та ж сама.

2.2.5 Роман «Очима Заходу» та проблема зіткнення світів (справжніх та літературних)

Роман «Очима Заходу» (1911) із самого початку користувався заслуженим інтересом літературознавців і критиків. Більшість дослідників у 1950–70-ті роки (А. Флайшман, Дж. Гудін, І. Гаф) розглядали його як роман політичний, виходячи з основної тематики й проблематики твору. Пізніше роман отримав інше, можливо, глибше прочитання, відкрившись своїми новими гранями. Так, К. Керебайн охарактеризував роман «Очима Заходу» як «історію розгубленості людини, що дійшла до межі» [318, с. 131], а Ф. Р. Лівіс відзначив центральне значення теми моральної ізоляції, втіленої в образі головного героя студента Разумова [407, с. 242], у чому можна бачити безперечну схожість з попереднім романом Конрада «Таємний агент».

Дж. Пітерс назвав цю книгу Конрада «імпресіоністським романом» [448, с. 32], акцентувавши на особливому «суб'єктивному» варіанті оповідної манери. Поглиблення суб'єктивізму можна побачити навіть в особливій подвійності оповіді в романі «Очима Заходу», помітної навіть у паралелях, які дослідники проводять між цим романом Конрада і романом Ф. М. Достоевського «Злочин і покарання» (А. Герард, Дж. Фелпс, Ф. Р. Лівіс, Г. Сьюлелл).

Дж. Фелпс назвав роман «Очима Заходу» «вправою Джозефа Конрада за методом Достоевського» [450, с. 176], знаходячи в англійського письменника деяке наслідування російського класика. А. Герард і Ф. Р. Лівіс звертали увагу на безперечну розбіжність між цими двома творами. Визнаючи подібність у вивченні теми провини в Достоевського і Конрада, А. Герард бачив відмінність Конрада у більш впорядкованій і вибірковій оповідній манері [378, с. 232–236]. Щодо Ф. Р. Лівіса, він підкреслював той факт, що Конрад дивиться на Достоевського «очима Заходу», з відчуттям неприязні відсторонюючись від всього, за що виступав Достоевський [407, с. 244].

Російський літературознавець М. Амосін підкреслює, що зріла творчість Конрада загалом була пройнята відчуттям дивовижної складності людської природи і світу, в якому живе людина, і, подібно до Достоевського і Фолкнера, письменник був невтомним мандрівником по неосяжних просторах і заплутаних лабіринтах людської душі [7, с. 216]. Проте не лише пізні твори Конрада відмічені глибоким психологічним дослідженням таємниць людської душі. Питання свободи вибору людини, її відповідальності за скоєні дії, етичні пошуки й душевні страждання цікавили письменника впродовж усього його творчого шляху, найяскравіше виявившись уже в романах «Серце темряви» і «Лорд Джим».

Ставлення Конрада до Достоевського М. Амосін надалі називав «амбівалентнішим» [9, с. 170]: Конрад відчував у Достоевському суперника, що, можливо, і привело до створення роману «Очима Заходу», «майже парафраз(а)» «Злочину і покарання» [9, с. 171]. Г. Сьюлелл також побачив інтертекстуальний діалог між романами «Очима Заходу» та «Злочин і покарання», в

якому Конрад веде якусь полеміку з Достоевським, досліджуючи, відкидаючи і висміюючи роман свого попередника [470, с. 230]. В.Шмід у доповіді «Під поглядом Польщі: Раскольников як уособлення російської хвороби розуму» висловив думку, що Конрад у своєму варіанті «Злочину і покарання» у романі про російських революціонерів відтворює традиційний негативний польський погляд на Росію, влітаючи його у психопатологічну концепцію, яка протиставляє цивілізовану свідомість Заходу варварському інстинкту Росії [цит. за: 159].

Певна полеміка з відомим твором Ф. М. Достоевського, звичайно ж, у Конрада є, але Достоевський цікавить його, насамперед, як знавець російського характеру, зображенню якого Конрад присвятив свій роман «Очима Заходу». Водночас вже заголовком роману письменник визначив основу дискусії з російським письменником, якому притаманні сильні слов'янофільські настрої. На Європу Достоевський дивився, за висловом А. Блока у поемі «Скіфи» (1918), «и с ненавистью, и с любовью» [34, с. 49].

Сам же Ф.М.Достоевський центральною проблемою «Зимових нотаток про літні враження» зробив питання «Росія і Захід»: «каким образом на нас в разное время отражалась Европа и постоянно ломилась к нам с своей цивилизацией в гости, и насколько мы цивилизовались, и сколько именно нас счетом до сих пор отцивилизовалось» [75, с. 382]. Конрад же поставив собі завдання подивитись на Достоевського «очима Заходу», що дає можливість розглянути «Злочин і покарання» з погляду європейського сприйняття роману.

Якщо проаналізувати роман «Очима Заходу» з позиції можливого інтертекстуального діалогу зі «Злочин і покарання», то слід почати з дослідження головної проблеми, яка характеризує і сюжет, і розстановку персонажів, і особливості композиції. Це проблема провини у скоєному злочині, проблема етичних мук за вчинок, що визначив подальший перебіг життя. У долі героя Достоевського Раскольника – це вбивство старої лихварки, що наживалася на бідах людей і, як здавалося йому, заслуговує на смерть. Водночас обставини склалися таким чином, що Раскольников вбиває ще одну людину – безневинну сестру старої, Лизавету, що посилює відчуття провини героя.

У Конрада сила обставин, якийсь фаталізм також стають визначальними чинниками скоєної зради. Головний герой Конрада Разумов сам не бере участі у вбивстві важливого політичного діяча, але вимушений допомогти його вбивці, студентові Халдіну, який звернувся до Разумова по допомогу. Незважаючи на душевні муки з приводу можливих наслідків, Разумов намагається допомогти Халдіну. Але доля проти нього. Можливий рятівник Халдіна кучер Земянич цього вечора посварився зі своєю коханкою й напився. Зрозумівши, що він не може забезпечити втечу Халдіна, Разумов вирішує видати його поліції.

Різна сюжетна зав'язка проблеми визначає і розстановку персонажів. Справжнього раскольниківського бунту більше в Халдіні, ніж у Разумові. Халдін сам зізнається, що перед тим, як зважитися на вбивство, він довго блукав ночами, ховався від усіх вдень, погано спав і увесь час обдумував свій вчинок [343, с. 46]. Проте після скоєного злочину, прийшовши по допомогу до Разумова (подібно до того, як Раскольников, відчуваючи сумніви після вбивства старої, прийшов до Разуміхіна), Халдін, на відміну від героя Достоевського, упевнений у правильному рішенні і тому спокійний. Він заявляє Разумову: «Це не вбивство – це війна, війна. У російської душі, яка живе всередині нас, є майбутнє. У неї є місія, я говорю тобі, інакше я б не наважився, безжально, як м'ясник, серед усіх цих безневинних людей, сіяти смерть. Я... Та я не образив би навіть муху!» [343, с. 17].

Обираючи терориста героєм, Конрад, можливо, хотів представити «естетически хорошую форму», за висловом самого Раскольника, який зовсім не розуміє, «почему лупить в людей бомбами, правильною осадой, более почтенная форма» [76, с. 530]. Халдін, розвиваючи раскольниківські «теорії», вбиває не лише безневинну Лизавету, здійснюючи акт помсти проти її сестри-лихварки, але не гребує і масовою різаниною заради високої мети. Він не відчуває мук каяття і тікає з місця злочину з однією метою: сховатися за кордоном і звідти керувати подальшими вбивствами.

Халдін ні на мить не замислюється про те, чи хоче допомогти йому Разумов і чи готовий він прийняти його ідеї. Він упевнений

у відданості Разумова, не знаючи, що той у душі мріє його вбити, розуміючи, що вже самою своєю появою у його квартирі Халдін звів нанівець усі зусилля Разумова здійснити свою мрію. Тому ми не можемо погодитися з думкою Т. Д. Кириллової, яка вважає, що Разумав близький за своїми духовними пошуками до героя «Злочину і покарання» Раскольников [96, с. 275]. За складом характеру він швидше схожий на вірного і добродушного Разуміхіна, з яким його споріднює навіть прізвище.

Разумов мріє вийти в люди, стати прославленим професором і лише задля цієї мети готовий іти на всілякі жертви. Він вже на третьому курсі філософського факультету Санкт-Петербурзького університету і хоче отримати срібну медаль на конкурсі наукових робіт. Перспектива бути виключеним з університету без можливості продовжити освіту здається Разумову жахливішою за смерть. Саме заради майбутнього, як він його розуміє, зважується Разумов на зраду.

Наукові статті пише і Раскольников. Більш за все Разумова і Раскольникова споріднює схильність до роздумів і обґрунтування власних ідей і прагнень. Раскольников, ще будучи студентом, написав статтю «Про злочин», яку навіть опублікували в «Періодичній мові». У ній він розглядав психологічний стан злочинця протягом злочину, при цьому він розділяв усіх людей взагалі на дві категорії: на нижчу (звичайну), «то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово... Первый разряд всегда – господин настоящего, второй разряд – господин будущего» [76, с. 283].

Саме Халдін належить до категорії людей незвичайних, людей майбутнього, які мають право «разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует» [76, с. 282]. Разумов, безумовно, згідно з класифікацією Раскольникова, – людина звичайна; проте саме йому призначено відчувати гіркоту сумнівів і розплати за скоєний «злочин», зражену довіру. Разумов намагається зрозуміти місце й значення людини у світі,

причому не протиставляючи себе й Халдіна: «Хто такий Халдін? І хто такий я? Тільки дві піщинки. Але величезна гора складається з таких ось незначних піщинок. Смерть однієї людини або навіть багатьох людей теж незначна. Але чи хочу я його смерті?» [343, с. 29].

Після самогубства Халдіна у в'язниці Разумов ніяк не може позбутися його, за власним зізнанням. «Я себе позбавив життя», – думає Разумов. – «Він сам змусив мене до цього. Я ніяк не можу його забути» [343, с. 287]. Це перегукується з відомою фразою Раскольникова: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!» [76, с. 435]. С. Ресслер відзначає, що саме після своєї смерті Халдін проникає всередину Разумова, формує його характер і долю [461, с. 149].

Загалом думки і почуття Разумова представлені Конрадом набагато логічніше й послідовніше, ніж внутрішнє життя Раскольникова, мотивування вчинків персонажа ретельніше підготовлені і прописані, ніж у Достоевського. Можливо, саме тому, що внутрішній світ Раскольникова – це розгубленість і хаос, більший, ніж у Разумова. Щодо структури оповіді, композиційно «Очима Заходу» збудований набагато складніше, ніж «Злочин і покарання». У Достоевського роман сформований більш лінійно: від скоєного злочину через внутрішні сумніви й етичні страждання до душевного очищення за допомогою понесеного покарання.

Конрад же в черговий раз обіграє принцип «точки зору», впроваджений у літературу Г. Джеймсом. Конрад вводить декілька рівнів сприйняття одних і тих самих подій: по-перше, щоденник самого Разумова з докладним звітом про те, що трапилося, і розповіддю з коментарями старого вчителя англійської мови й літератури, який вже на перших сторінках своєї праці заявляє, що він так нічого й не зрозумів з побаченого й прочитаного. Часом незв'язний зміст щоденника доводить, що зрозуміти до кінця самого себе не може і Разумов, і його сповідь – це бажання виправдатися, а не проаналізувати власні мотиви.

Отже, Конрад не лише відсторонюється від усього, що відбувається на сторінках його твору, але й показує, що людина не здатна зрозуміти суть злочину, і тому покарання від руки

людини не є справедливою карою за гріхи. Один злочин спричиняє інший; покарання породжує несправедливість і гіркоту поразки. Тому не випадково деталлю в романі Конрада є той факт, що людина, яка позбавила Разумова слуху, караючи за його зраду, сама виявилася найогиднішим зрадником – шпигуном на службі в поліції.

Між романами Конрада й Достоевського є й багато інших сюжетних та психологічних збігів. Наталія Халдіна і її мати нагадують, зрозуміло, Дуню і мати Раскольникову – Пульхерію Олександрівну. Сповідується Разумов, як і Раскольников, перед коханою жінкою, причому під час цієї розмови, намагаючись пояснити Наталії, чому він прийшов саме до неї зі своєю сповіддю, він говорить: «Немає нікого у всьому світі, до кого б я міг піти. Чи можеш ти зрозуміти мої слова? Немає до кого піти» [343, с. 298]. Разумов майже дослівно повторює слова Мармеладова зі «Злочину і покарання»: «А коли не к кому, коли йти більше некуда!» [76, с. 52]. Розмова Разумова з Мікулінін після арешту Халдіна вельми нагадує епізоди спілкування Раскольникову з Порфирієм Петровичем.

У романі «Очима Заходу» наявні паралелі і з іншими творами Достоевського. У Халдіна можна розгледіти бунтарство Ставрогіна, а в сумнівах Разумова – протиборство Івана Карамазова. Десь на задньому плані роману «Очима Заходу» можна побачити отця Зосіму з «Братів Карамазових»; тільки у Конрада це – священник-демократ, який два місяці перебував у Женеві, а пізніше віддалився від світу, як здалося вчителю [343, с. 114]. Світ Достоевського з'явився на сторінках роману Конрада, але відбився в сюжеті роману, як у кривому дзеркалі, за допомогою якого Конрад намагається знайти інші відповіді на питання Достоевського, представити інше прочитання великого російського письменника.

Це нагадує ситуацію маскараду, про що писала П. Шиттіа в статті «Металітература: подвійність оповіді в романі «Очима Заходу». Дослідниця вважає, що романіст, який прикидається персонажем, розповідаючи «правдиву» історію, яку сам же і придумав, ховається за своєю маскою [482, с. 142]. Проте з подібним твердженням можна посперечатися, тому що для Конрада удавання і маскарад – всього лише прийоми, які

допомагають по-новому представити художню реальність, що припускає декілька рівнів прочитання.

П. Шиттіа бачить у цьому романі Конрада приклад метаоповіді, оскільки питання інтерпретації художньої вигадки й реальності є основними в проблематиці твору. Звідси наявність двох оповідачів, студента Разумова і вчителя англійської мови й літератури, крізь маски яких проглядає сам автор [482, с. 147]. Проте не слід недооцінювати роль самого автора, що є головним елементом цієї триєдності «автор-герой-оповідач». Якщо функції героя й оповідача мимоволі з'єднуються в образах Разумова і вчителя англійської мови і літератури, який стає спостерігачем подій, що відбуваються, і водночас він сам є об'єктом спостереження, то автор, незважаючи на певне відсторонення від дійства, що описується, знаходиться поряд зі своїми героями, а не за їх масками.

Деяку автобіографічність сюжету можна побачити в рисах, якими наділяє своїх героїв-оповідачів сам Конрад. У Разумові простежуються риси Конрада, яким він був у молоді роки: слов'янином з яскраво вираженим характером англійця (Халдін називає Разумова «справжнім англійцем» [343, с. 16]); молодою людиною, що втратила батьків у дитинстві; політично поміркованим громадянином, якого, проте, звинуватили в зраді.

У вчителя помітні риси Конрада, яким він став після виходу з морської служби: людиною, що знає декілька іноземних мов (серед них англійська і російська), заробляє на життя словами, але весь час ставить під сумнів здатність слів адекватно відобразити навколишню реальність. На самому початку своєї розповіді вчитель заявляє, що слова, як всім відомо, найбільші недруги реальності: «У житті вчителя мов наступає момент, коли світ перетворюється на простір безлічі слів, а людина стає просто балакучою твариною, не більш потішною, ніж папуга» [343, с. 1].

Саме любов до слів визначає інтерес вчителя до історії Кирила Разумова. На його прикладі він намагається проаналізувати особливості російського характеру, хоча з самого початку зізнається, що нічого не розуміє в характері росіян, з якими йому доводилося не раз зустрічатися в Швейцарії, але чия неосяжна любов до слів уразила його [343, с. 2]. Це визначає й особливості самого роману Конрада «Очима Заходу», який можна назвати

«російським», виходячи не лише з національності його головних героїв, з проблематики й певних рис поезики (про що вже йшлося), але й з тієї «багатослівності», якою «грішать» цей роман.

У жодному іншому романі Конрада герої не говорять так довго і багато, висловлюючи свої сумніви, страхи й надії. Звідси й новий вигляд оповіді, який з'являється саме в цьому творі письменника. Справа не лише в подвійності оповіді, в різній оцінці одних і тих же подій (про що писали П. Шиттіа і Й. Левін), що можна було спостерігати вже в романі «Лорд Джим», де основні події представлені розповіддю Джима і враженнями Марлоу. Марлоу як оповідач ще раніше за вчителя поставив під сумнів здатність слів правильно передати те, що сталося. Марлоу відчував зловісну силу у вимовленому слові [332, с. 134], і мова фактів для нього виявилася важливішою за найвдаліше поєднання слів [332, с. 256].

Розповідь від імені вчителя стає логічним розвитком оповідної манери Марлоу. Вчитель представляє новий рівень викладу подій. Йому, на відміну від Марлоу, вдається уникнути зловісного впливу вимовленого слова, оскільки він – швидше літописець, ніж оповідач, як Марлоу. Водночас він дотримується поради Марлоу і керується лише фактами, які йому надає особистий щоденник Разумова. Якщо Марлоу доводиться багато про що здогадуватися, то вчитель має письмові підтвердження або усні свідчення, які він пізніше викладе на папері (про останню сцену зізнання Разумова йому розповідь очевидець). Все це не робить його більш обізнаним, тому йому залишається лише скрупульозно висловлювати факти, які, можливо, спробує усвідомити й зрозуміти читач.

Із самого початку вчитель всіляко підкреслює свою нездатність зрозуміти вчинки Разумова. Він упевнений, що ніякий молодий англієць не міг би опинитися на місці Разумова, тому це не історія Заходу Європи [343, с. 19]. Тільки в Росії, «країні примарних ідей і розрізнених прагнень» (як описує її Разумов у своєму щоденнику [343, с. 27]), могла відбутися подібна історія. Але вчителеві, що не зумів досягнути особливості російського характеру, такою ж незбагненою здається й далека засніжена країна, в якій починається ця історія. Тому він

мимоволі вдається до вживання артикля «а», описуючи країну, з якої приїхала людина, що зацікавила його, – «а Russia» («якось Росія» [343, с. 55]).

Подібні звороти додають історії все більше відчуження, про що писав сам Дж. Конрад у своїй передмові до роману: відсторонення від пристрастей, упереджень і навіть особистих спогадів [334, с. 203]. Водночас ця індіферентність несправжня. В образах Разумова і вчителя англійської мови можна помітити певну схожість: обидва самотні і в глибині душі вважають себе англієцями; обидва народилися в Росії, але їх приваблює Захід; обидва раціоналісти і обидва закохані в Наталі Халдін. Як пише Д. Ердінаст-Валкан, з появою Разумова старий вчитель мов отримує можливість стати персонажем власної історії замість того, щоб залишатися простим спостерігачем [360, с. 23].

Поступово з «чужого» Разумов перетворюється на «свого», і складнощі, які відчуває вчитель, намагаючись збагнути характер Разумова, насправді пов'язані з аналізом власного внутрішнього «я». Учитель розуміє, що його добровільна відособленість – це всього лише форма вигнання, тому йому так важко відтворити особистість іншого вигнанця, не вдаючись до уяви, що він визначає основним завданням своєї книги [343, с. 1]. Герой неодноразово підкреслює, що навіть якщо б він і міг, то не став би й намагатися щось вигадати, до чого в нього просто немає таланту [343, с. 84]. Життя саме по собі стає проявом форми, запевняє вчителя Наталі Халдін, його найулюбленіша учениця [343, с. 89]. А щоденник Разумова вчитель називає «відкритою книгою долі» [343, с. 88], в якій поєдналися справжнє життя людини й мінливості його долі.

Спостерігаючи події, що відбуваються в житті Наталі й Разумова, вчитель не може втриматися від коментарів, що не було властиве Марлоу. Так, вчитель упевнений, що Разумов – випадкова жертва теорії змов; причому він виходить з переконання, що для західних європейців усі ідеї політичних змов і таємних організацій здаються по-дитячому незрілими винаходами для театральних вистав або роману [343, с. 92]. Учитель хоче, щоб його почули й зрозуміли, і незважаючи на те, що його потенційна аудиторія свідомо нечисленна, він постійно

звертається до свого майбутнього читача. Це люди Заходу, що, як запевняє вчитель, його зрозуміють без зайвих пояснень. Але щоденник Разумова – це щоденник росіянина, що описує особливості російського характеру і, як відомо, у результаті відданий на суд Наталі, також росіянки за походженням.

Визнаючи щирість описаних у щоденнику переживань, учитель не може не порівняти щоденник Разумова з вчинком людини, що дивиться в дзеркало: «Як перелякана людина, можливо, роздивляється зі страхом власне відображення в склі, знаходячи переконливі пояснення власної зовнішності, на якій лежить пляма якоїсь підступної спадкової хвороби» [343, с. 181]. Таким чином, учитель мимоволі ставить під сумнів достовірність описаної історії, спотвореної прагненням до самовиправдання з боку Разумова і первісною упередженістю, помноженою на ревності з боку вчителя.

Разумов сам одного разу зізнався у своєму щоденнику, що все, що відбувалося з ним після того, як він видав Халдіна, здавалося йому грою, в якій діти уявляють себе кимось іншим [343, с. 265]. Він все глибше й глибше занурюється в стан сну, який охоплює його під час втечі з Росії. Вчителеві він здається лунатиком, який безуспішно намагається боротися зі сном, що затягує його все далі в небезпечні місця [359, с. 267]. Перед сценою зізнання Разумов відчуває себе іграшкою в руках свого минулого [343, с. 305], яке міцно тримає його в своїх обіймах.

Герой вважає себе лялькою, яку смикає за ниточки невидимий диявол-ляльковод, що з'явився йому, за його власним зізнанням, в зовнішності старого англійця, як він називає вчителя мов. Відчуття фальші лялькового театру вперше охоплює Разумова в будинку мадам де С-, яка нагадує йому живий труп з якої-небудь казки Гофмана [343, с. 182]. Гофманівська тема продовжується в сцені, коли незграбні, мляві рухи власниці будинку нагадують Разумову автомати [343, с. 184] чи дерев'яну або гіпсову фігуру відразливого вигляду [343, с. 190]. Опинившись у пастці власних вчинків і думок, які він намагається викласти на папері, Разумов мимоволі звертається по допомогу до своїх товаришів-письменників, знаходячи в них аналогії й паралелі.

В образі мадам де С- можна побачити схожість зі знаменитою

Олімпією – автоматом з казки Гофмана «Пісочна людина», у поставі і ході якої автор підкреслює якусь розміреність і жорстокість, незважаючи на ангельську зовнішність [64, с. 159]. Зустріч героя Гофмана Натанаеля з Олімпією стає причиною його безумства і смерті, тому що щирість і відвертість живих людей він проміняв на стриманість і впорядкованість автомата. Разумов не повторює помилку Натанаеля, з жахом відвертаючись від мадам де С- і всього, що вона втілює. Проте фінал його життя також трагічний і жорстокий, і платити йому доведеться за зраду власних моральних ідеалів і переконань.

Гофманівська тема дозволяє вивести цей роман Конрада за межі суто англійської або російської літературної традиції, додавши йому більш західноєвропейського звучання. Тема зради, як вважає А. Акераїу, разом з ідеями честі й провини за скоєне, свідчать про наявність у творчості Конрада також польської літературної традиції [282, с. 49]. Деякі дослідники (Дж. Бейнс, П. Шиттіа) упевнені, що тема зради пов'язана з самим життям Конрада, який спочатку «зрадив» свою рідну землю заради того, щоб стати моряком і вести життя людини «без країни й мови», повне пригод і небезпек. Потім, у зрілі роки, він «зрадив» і цей вибір, віддавши перевагу життю англійського письменника, якоюсь мірою сховавшись від свого минулого у світі літератури.

Не випадково саме в той час, коли він виношував задум роману «Очима Заходу», Конрад писав свої автобіографічні «Особисті записи», де вперше нарікає на труднощі, пов'язані з вибором потрібного слова. Муки творчості властиві час від часу всім письменникам, але ця проблема посилюється в людини, що пише нерідною мовою. В. Вулф в есе «Джозеф Конрад», написаному після смерті письменника, називала мову Конрада «дивною», оскільки це мова швидше латинського походження, ніж англосаксонського, і стиль через це здається «сонним» [501]. Незважаючи на те, що Конрад говорив із сильним іноземним акцентом, про що пише В. Вулф, його слова відрізнялися точністю й рішучістю, і він примусив читача подивитися на себе і питання, що цікавили його, «свіжим поглядом», збудив його уяву від сплячки. Таким чином,

двомовність, навіть якщо вона проявляється не прямо, сприяє «очудненню» («остраненню» за Шкловським), цьому важливому засобові художньої виразності.

Письменник звернув увагу на становище автора, що приховане під покривом власного художнього твору. Водночас «Особисті записки» – своєрідне виправдання його головного життєвого вибору – виходу з торгового флоту, який тривалий час був його єдиним домом, а море – єдиним світом. Тому «морська» тема була домінуючою на початку його творчого шляху.

З роками письменник усвідомив, що він не хоче залишатися лише спостерігачем на березі величезного потоку, який несе з собою так багато життів, а отримана проникливість дає йому право висловитися вголос із співчуттям і жалем про те, що він знає [327, с. 7]. Отже, Конрад в «Особистих записках» пояснив свій основний оповідний прийом – говорити про те, що йому відомо і важливо, і так, щоб його почули. Це підкреслює суб'єктивність письменницької манери Конрада і спростовує поширену думку, що література уможлиблює спробу письменника сховатися під маскою, поринути у вигадку. Література надала Конраду «технічні» прийоми бути почутим і навіть побаченим, «пограти» зі словами і значеннями, щоб з різних боків представити навколишній світ і людей у ньому.

«Морські» твори Конрада відображали прекрасний світ його минулого, осяяний чистотою помислів і вчинків. І хоча і в цьому світі траплялися злочини і покарання, вони були викликані найчастіше трагічними обставинами (як в історії Джима, Фалька або Леггатта). У романах «Тасмний агент» і «Очима Заходу» Конрад звернувся до сучасної йому дійсності і спробував зазирнути в майбутнє, яке його вразило. «До біса десять заповідей!» – кричить приятель Разумова Костя. – «Адже попереду нас чекає нове майбутнє» [343, с. 264].

Цю трагедію майбутнього спостерігає і вчитель, для якого вона втілена в образі матері Халдіна. Її горе здається вчителеві глибшим, ніж горе біблійної Рахілі, яка довго не могла народити сина, а мати Халдіна свого сина втратила. Вся сцена сприймається ним як епізод з драми самодержавства, в якій герой виступає не просто глядачем, оскільки він зміг заглянути за

куліси і побачити, що насправді ховається за словами й жестами [343, с. 285].

Не випадково Конрад звертається до біблійних образів, описуючи світ майбутнього, в якому не залишилося місця Богові. Це заклик звернутися до універсальних моральних цінностей, перевічених часом і людьми, до чого підсвідомо закликає вчитель. Він учить не тільки умінню вибрати вірне слово, але й зробити правильний вчинок. До цього прагне й Разумов, який наприкінці свого щоденника безпосередньо звертається до свого майбутнього читача, намагаючись уривчастими реченнями пояснити, як «найдовірливіші в світі очі» Наталі Халдін (за виразом її брата) перевернули його душу, примусивши по-іншому оцінити власний вчинок [343, с. 301]. Чистота душі Наталі, її високі моральні принципи роблять чистішими й досконалішими людей, що забули про співчуття й чесноту, і на місце душевної черствості приходять внутрішня доброта.

Саме щирість і душевна чистота Наталі примушують Разумова зізнатися у зраді її брата. Після цього, приголомшений скоєним (у прямому й переносному сенсі) він блукає під дощем, і Господь лише знає, уточнює вчитель, куди вели його ноги в ту ніч, поки він не зустрів доброго самаритянина, що втілює для нього в образі помічниці мадам де С-Текли. Ця зраджена жінка, яку ніколи не розуміли й не поважали революціонери, бере на себе турботу про хворого Разумова, що мріяв показати себе через свій щоденник. Але, поставивши останню крапку у цій історії, він тепер приречений на повну тишу, в якій йому ніколи не почути ні людей, що оточують його, ні навіть власний голос.

Незважаючи на заголовок «Очима Заходу», Конрад представляє в цьому романі не одну, західну, а дві точки зору, два культурні світогляди, можна сказати, навіть два всесвіти. Дж. Пітерс писав, що за Конрадом світ можна досягнути лише з індивідуальної точки зору, а культура виступає посередником у цьому сприйнятті, поділивши мінливий людський досвід на окремі сегменти й надавши їм значення [448, с. 42]. Проте роман доводить зворотнє: ні сумний досвід Разумова, ні «західне» життя вчителя не допомагають їм краще зрозуміти один одного та

оточення.

Сполучною ланкою між цими двома людьми стає Наталі Халдін, росіянка за походженням, яка живо цікавиться культурою Заходу, здатна на співчуття й навіть жертівність. Останні, спрямовані в майбутнє слова Наталі перед її від'їздом до Росії – про любов, яка перемаже всі страждання [343, с. 317]. Саме моральні якості цієї дівчини роблять її ідеальним культурним посередником між двома чужими світами, поєднуючи їх в єдиний всесвіт високого гуманізму.

Отже, герої Конрада – представники різних націй та культурних прошарків, від тубільців Африки та Азії до російських революціонерів у засланні, яких він зустрічає під час своїх подорожей. Це надає письменнику, насамперед, можливість змінитися самому, а також узагальнити власні спостереження над проблемою чужорідності, яка долає деяку мовну або культурну обмеженість, підіймаючись до рівня універсалізації. Саме подібні зустрічі з «Іншими», під якими ми розуміємо не лише екзотичних персонажів конрадівських творів, але і його читацьку аудиторію, стають поштовхом для відображення власної особистості та творчого удосконалення. До читача, або навіть слухача, звертається головний оповідач Конрада Марлоу, який навіть використовує різні мови, щоб його зрозуміли краще. Читача потребує і щоденник Разумова, який не сподівається на розуміння оточення і тому намагається звернутися до людини широких поглядів та багатого культурного досвіду, що змогла подолати обмеженість сучасної цивілізації та власної особистості.

РОЗДІЛ 3 ПИТАННЯ БІЛІНГВІЗМУ ТА БІКУЛЬТУРНОСТІ В ТВОРЧОСТІ В. ДЖЕРАРДІ ТА К. БЛІКСЕН

3.1 Культурні передумови творчості В. Джерарді: питання мови та літератури

3.1.1 Роман В. Джерарді «Марність» як відповідь А. П. Чехову

В. Джерарді можна вважати «по-новому відкритим ім'ям» (за висловленням Ш. Свіні в статті 2005 р. [479]), тобто письменником, вельми відомим на початку творчої кар'єри і майже повністю забутим пізніше. Літературні досягнення Вільяма Олександра Джерарді складаються з 7 прекрасних романів і вражаючої автобіографії, яка охоплює лише два десятиліття, 1920–30-ті роки. Він народився в Санкт-Петербурзі в сім'ї англійських буржуа і в дев'ятнадцять років познайомився з країною своїх предків (у 1914 р. відбувся його перший візит до Англії, якщо не брати до уваги короткої подорожі в дитячі роки). До Росії він повернувся в 1918 р. як співробітник британського посольства в Петрограді, де він і став свідком революційних подій. Сім'я Джерарді була вимушена втекти до Англії, але Вільяму у складі британської місії знову довелося повернутися до Росії, тепер уже на Далекий Схід, де він залишався до 1920 року. Покинувши Росію назавжди, Джерарді вступив до Оксфорда, де і почав писати свій перший роман.

Згадки про Джерарді і його життя в Оксфорді можна знайти в автобіографії його сусіда по кімнаті Джона Ротенштайна, який

підкреслював дивовижну інтелектуальну зрілість Джерарді, гостроту його розуму і критичність думок. Ротенштайн не міг не зазначити, що, незважаючи на своє британське походження, Джерарді володів характерною російською звичкою – постійно обмірковувати фундаментальні ідеї й найбільш інтимні сторони своєї поведінки, але в його мові не було нічого від російського іdealізму й ґрунтовності, «начебто уривки з Толстого, Тургенева і Достоевського пародіював якийсь цинічний член Гонкурівського товариства» [463, с. 56]. Отже, Ротенштайн першим наголосив, що дитинство в дореволюційній Росії і знання російської літератури разом з німецькою й французькою не тільки вплинули на вибір сюжетів більшості книг Джерарді, але також створили той іронічний світ поза часом і простором, десь між трагедією і фарсом, в якому й живуть його персонажі.

Джерарді мав значний успіх на початку своєї кар'єри; ним захоплювалися такі відомі майстри літературного світу, як А. Беннетт, Г. Веллс, Ч. П. Сноу, Дж. Б. Шоу, К. Менсфілд та інші, оцінки яких цитують у своїх статтях Р. Крейг [347, с. 240], Д. К. Мено [415, с. 403], М. Холройд [392, с. 120]. Проте пізніше цей автор був незаслужено забутий, і до теперішнього часу бібліографія робіт, присвячених його творчості, не відзначається кількістю. Це переважно роботи 30-70-х років, серед яких журнальні публікації, що висвітлюють окремі аспекти його найвизначніших творів (статті Д. МакКарті, М. Холройда, Д. К. Мено). Автори звертали увагу на безперечні достоїнства творів Джерарді 20–30-х років ХХ сторіччя. У 1991 році вийшла найповніша біографія Вільяма Джерарді, написана Д. Девісом.

Зарубіжні літературознавчі дослідження творчої спадщини письменника не відрізняються комплексним систематизованим характером; вітчизняних критичних робіт з вивчення його творчості не існує взагалі (лише згадки про роман Джерарді «Марність» у дослідженні Т.Г.Теличко, присвяченому творчості Г.Волпола). Адже це був письменник з великим творчим потенціалом, і його інтерес до осмислення російської культури й літератури заслуговує на ретельний аналіз, особливо з позиції сучасного діалогу культур.

Твори В. Джерарді, в яких важливі історичні події пере-

пліталися з життєвими шляхами представників різних національностей, створювали дивний алогічний світ, в якому неподільно панувала російська культура. Ш. Свіні в статті, що відроджує пам'ять про Джерарді, назвав його «культовим письменником» (незважаючи на те, що тривалий час він вважався «втраченим»), насамперед, через його одержимість російською культурою [479].

Перші романи Джерарді «Марність» (1922) і «Поліглоти» (1925) мають багато спільного в сюжетній побудові: розповідь очевидця подій, які відбувалися в Росії в період з 1918 до 1920 років, очуднений погляд, злегка іронічний і в чомусь абсурдний. Д. Девіс у своїй біографії про Джерарді називає роман «Марність», ймовірно, кращим романом письменника, переважно через відображення теми абсурду: «герої страждають від постійної нездатності спілкуватися; повторювані фрази і тривале мовчання створюють відчуття марності вічного очікування; трагічні ситуації знаходяться на межі смішного» [350, с. 115–116]. Масштабні історичні події деколи виступають лише романтичною мізансценою для сімейних трагедій. Щоб створити глибокий внутрішній портрет, письменник повинен бути задоволеним собою як митцем і водночас відчуженим, що і вдалося Джерарді; на думку Д. МакКарті, він якнайкраще збалансував це у своїй творчості [413, с. 119].

П. Крейг відзначав, що слідом за Конрадом і Фордом Джерарді відмовився від старої традиційної форми побудови сюжету [347, с. 244]. У своїй роботі про Чехова (1923) Джерарді сам визначає принцип оповідної манери власної творчості: письменник не може позбутися сюжету, що є основою всього твору й непомітно визначає долю персонажів, які відчувають себе так само вільно, як і в реальному житті [365, с. 83].

Водночас, як підкреслює В.Аллен, письменникові вдається, особливо в перших романах, досягти дивовижної рівноваги між героями й оповідачем, який виступає ідеальним посередником між ними [285, с. 53]. Подібна відмова письменника від традиційних форм побудови сюжету стала результатом суб'єктивного сприйняття мистецтва як позбавленого соціального зв'язку, його бажання поставити особисте вище за

матеріальне, надати перевагу думкам і переживанням героїв. Дж. Елліс відносить письменника до того напрямку англійської літератури першої половини ХХ століття, яке представлено ім'ям В. Вулф, що виступила проти надмірно соціологізованих письменників, як Беннетт і Г. Веллс; а також іменами О. Хакслі, Лоренса, Р. Фірбанка, І. Во і Е. Пауелла, які засобами мистецтва розкривали проблему ізоляції, створюючи світ настільки фантастичний, що він перестає бути реальним [359, с. 401].

Перший роман «Марність» («Futility»)⁴ пов'язав Джерарді з Росією назавжди. І не тільки вибором теми й персонажів роману (дія твору відбувається в Петрограді і Владивостоці й багато в чому представляє спогади самого Джерарді). Спочатку написаний російською й англійською мовами, цей роман змалював не тільки російських героїв, але порушив російські, вічні питання, але зробив це іронічно й злегка очуднено, подавши точку зору англієця на події російської історії й культури.

«Фантазії на російські теми», які містять аналіз образу Росії й російського характеру, створені за законами англійської логіки, з'явилися в англійській літературі ще в ХVІ столітті⁵, але лише наприкінці ХХ століття ця проблема привернула увагу літературознавців. Робота Е. Кросса «Російська тема в англійській літературі з ХVІ століття до 1980: вступне дослідження і бібліографія» (1982) – одна з перших спроб узагальненого підходу до проблеми взаємовпливу російської й англійської дійсності, яка охоплює твори від Дж. Тербервіля 1568–1569 р.р. до «Визнань з Олімпійських ігор» Дж. Мея 1980 р.

⁴ Т. Г. Теличко в своїй статті «Росія і російська література «очима Англії»: до питання про національну ідентичність в літературі» перекладає назву роману «Futility» як «Безцільність» [174, с. 147], проте цей варіант перекладу, на нашу думку, не відповідає проблематиці твору автора, який говорить услід за Чеховим про марність, навіть несерйозність людських прагнень, що підкреслює деяку пародійність роману.

⁵ Першим прикладом твору про Росію можна вважати «Листи з Росії» Дж. Тербервілля (1568–1569), які були перекладені російською мовою у 1994 р. в журналі «Арїон» (перекл. Г. Кружков) і є цінним джерелом стереотипів про Росію, що з'явилися в Європі ХVІ ст.

Найчастіше інтерпретація Росії й російського в англійській літературі складалася з набору кліше, що відзначають у своїй статті про імідж Росії Д. Стахов і А. Кротков. Від «Зимової казки», «Макбета» і «Генріха IV» Шекспіра до Теннісона з його грубим варваром зі Сходу, московітом з крижаним серцем і народом-жертвою⁶ до Вайльда з його зображенням діяльності нігілістів та вбивства царя Олександра II у маловідомій п'єсі «Віра, або Нігілісти» (1880), де у заголовку винесено ім'я Віри Засулич, і Суїнберна, в оді якого «Росія» виникає як образ пекла без жодного божественного проблеску світла, поки не з'являється червона зірка майбутньої кривавої розправи з монархом, зірка царевбивства. Так продовжувалося аж до веллсівських сторінок про «Росію в імлі» [234, с. 26].

Проте найбільший інтерес до «російської теми» спостерігається в англійській літературі на початку ХХ ст., що було, з одного боку, мотивовано захопленістю російською літературою; з іншого боку, безпосереднім російським досвідом письменників. Так, наприклад, для Е. Л. Войнич російська тема, на думку К. Ю. Генієвої, пов'язана в широкому плані з темою революційною [59, с. 372–373]. Героїня роману «Олівія Латем» (1904), який багато в чому носить автобіографічний характер, дізнавшись, що життя коханого, народовольця Володимира Дамарова, загрожує небезпека, їде до Росії, до Петербурга. До того ж, Войнич зробила немало, пропагуючи російську літературу в Англії, перекладаючи Гоголя, Щедрина, Островського, Гаршина, Степняка-Кравчинського. У 1911 р. вона публікує збірку «Шість віршів Тараса Шевченка» з ґрунтовним нарисом життя й діяльності українського поета, який до цього був невідомий англійській публіці.

Для Голсуорсі, який в Росії не бував, джерелом розуміння росіян була російська література. У статті «Англієць і росіянин» (1916) письменник підкреслює правдивість і глибоку терпимість російської літератури, чому могла б повчитися англійська

⁶ Це вірш Теннісона «Польща» (1832), в якому головним образом стає катування Росією польського народу батоґом. Згодом поняття «батіґ» щодо Росії набуває для Теннісона суто політичного забарвлення.

література. У свою чергу, англійська література надає російській літературі чудові зразки і «нонсенсу», і дієвості, що говорить про можливість взаємовпливу [364, с. 86]. Водночас Росія залишається для англійців дивним і незрозумілим символом, а знайомство з російською літературою, за визнанням В. Вулф, може дійсно здивувати, коли читаєш оповідання Чехова, які повністю змінюють уявлення про добро й зло, до яких звик англійський читач [503].

Зазвичай, образ Росії представлений окремими персонажами, як, наприклад, в поемі Байрона «Дон Жуан». В епоху Байрона погляд усієї Західної Європи був звернутий до Російської Імперії, вплив якої в другій половині XVIII – початку XIX століть постійно зростав, особливо в міжнародних відносинах. Зв'язок з відомими французькими просвітниками, розвинені торгові відносини з Англією, успішні війни з Турцією, завоювання Криму і вихід до Чорного моря, здобуття Фінляндії у війні зі Швецією і, нарешті, перемога над Наполеоном – все це зміцнило міжнародний авторитет Росії і визначило її місце серед великих європейських держав.

Незважаючи на це, Росія в творчості Байрона постає абсолютно в іншому світлі: за зовні блискучими військовими досягненнями приховані низькі потреби, тваринні інстинкти в середовищі гвардійців і козацтва, принизливі придворні відносини, рабське становище народу. У сатирі «Бронзовий вік» (1822) Байрон з обуренням писав про кріпосне право у Росії [цит. за: 6, с. 407].

У XX столітті цей стереотип продовжує існувати в романі-фантазії В. Вулф «Орlando» (1928), в якому письменниця створює достатньо традиційний, за визначенням О. Є. Соловйової, образ російської природи: степи, засніжені простори, широкі річки, вовки тощо; все надмірно і на межі можливого [221, с. 138]: «Там річки шириною в десять миль, по яких можна скакати цілий день у кареті, запряженій шістьма кіньми, і не зустріти жодної душі... захід сонця довший за світанок, який наступає так несподівано» [502].

І в зовнішності жителів Московії робиться акцент на бородатих обличчях і хутряних шапках, на дивній московській

моді, яка приховує тіло, не даючи можливості зрозуміти, хто перед вами – чоловік або жінка. Але В. Вулф, добре обізнана з російською літературою й культурою, не стала б так відверто підкреслювати стереотиповість рис зовнішності російських людей, якби її метою не було б втілити іронічний погляд на обмеженість уявлень народів один про одного, коли єдиною ланкою для взаєморозуміння стає мова.

Найчастіше роман «Орlando» характеризують як фантазію, але з деяким уточненням. Дж. Біч звертає увагу на вивчення складності людської особистості, яке проводить В. Вулф, таким чином, критикуючи обмеженість людського сприйняття [294, с. 490], а Р. Рубенштейн бачить у цьому творі письменниці свіжий погляд на розвиток художньої літератури й напрям людської думки з точки зору мистецтва [464, с. 166]. Дж. Хефлі впевнений, що фантазія й алегорія знаходяться тільки на поверхні, тоді як письменниці вдалося вирішити серйозне творче завдання за допомогою гумористичної форми і дати подіям, що відбуваються, новий коментар, дійшовши несподіваних висновків [381, с. 94].

Дійсно, в романі розкривається абсолютно по-новому історія розвитку літератури від часів Єлизавети I до 1928 р. (рік виходу роману з друку); і, звичайно ж, оригінально розроблена «російська тема» – на тлі Великого Морозу, що стався в Лондоні в 1683 р. Саме в морозному серпанку, ковзаючи по скутій льодом Темзі, головному героєві з'являється таємнича незнайомка – московська княжна Маруша Романович. У той час, підкреслює біограф Орlando, мало було відомо про жителів Московії, оскільки вони не говорили англійською, а французькою, якою могли б спілкуватися, не була популярною при англійському дворі. Саме мова вперше зводить разом Марушу й Орlando, об'єднуючи закоханих в якусь таємниче співтовариство, приховане від розуміння оточення.

Знайомлячись ближче з Марушею, або Сашею, як він її ласкаво називає, Орlando розуміє, що йому не вистачає слів, щоб описати цю дивну жінку. Щоб це зробити, йому потрібні інші пейзажі і інша мова, оскільки його думки й почуття при перекладі на французьку втрачають свою гостроту. Щодо Саші, то

англійська мова була для неї дуже відвертою, дуже широкою, дуже улесливою, і, якою б відкритою і чуттєвою не здавалася Саша, в ній була прихована таємниця, яку Орlando так і не зміг розгадати. В. Вулф в «Орlando» намагалася представити проникливий і відчужений погляд на російський національний характер з точки зору іноземця.

Думки іноземця про події російської дійсності, «подолання власних ілюзій про Росію і відкриття її справжньої самотності» [174, с. 148] подає і Г. Волпол у романі «Темний ліс» (1916), змальовуючи події Першої світової війни. Пояснення заголовка роману можна знайти в статті Дж. Голсуорсі «Англієць і росіянин»: «серце іншої людини – це темний ліс» [364, с. 82]. Волпол робить спробу заглянути не просто в душу іншої людини, а в душу людини іншої культури й мови. П. Брейбрук сказав про Волпола, що письменник має свою філософію, згідно з якою людство мешкає у темряві, оскільки правда здається темною й неясною [311, с. 70], тобто людині ніколи повністю не зрозуміти ні глибин душі іншої людини, ні її культуру або мову.

Це частково автобіографічний роман, оскільки сам Волпол у 1914–17 рр. перебував у Росії як представник Червоного Хреста і був знайомий з А. Купріним, Ф. Шаляпіним, М. Горьким та іншими відомими діячами того часу. Незважаючи на це, в його романі багато заявлених російських стереотипів: бородаті мужики, незмінна балалайка й обов'язкові щі на обід. Певною мірою в цьому можна побачити відповідь російській літературі, такій популярній в Англії того часу, в якій Волпол вустами свого героя Дерварда виділяє лише сніг, ікони й піднесену простоту російських селян, яких змальовано у творах Достоевського й Тургенєва [488, с. 61].

Саме захопленість російською літературою англійця Тренчарда, перебування якого в Росії представлено через сприйняття Дерварда, стає причиною його вступу до російської армії. Тренчард мріє стати новою людиною далеко від рідної Англії, проте зустріч з реальністю виявляється руйнівною. Герой розчарований у росіянах, які зовсім не схожі на Карамазових і Раскольникових, та і він теж розчаровує росіян, оскільки вони не бачать у ньому «спортсмена» і «людину справи» [488, с. 62].

Людський характер не такий однозначний, упевнений герой Волпола Дервард, але саме дослідження російського характеру він вважає своїм головним творчим завданням. Здається, йому вдалося зрозуміти його таємницю, і раптом нова зустріч руйнує попередні оцінки. Розповідаючи, наприклад, про Молозова, він не може приховати здивування, як цей стовідсотковий росіянин може водночас бути завжди пунктуальним, точним у всіх справах, небагатослівним і чудовим дипломатом [488, с. 50].

Знайомство з новими людьми не може не позначитися на характері самого героя. Дервард все більше й більше відчуває себе росіянином, сам того не усвідомлюючи. Вночі, лежачи на соломі, він дивиться в зоряне небо, відчуваючи повну злагоду зі всім світом. Завтра буде битва, і, можливо, його навіть уб'ють, але зараз нічого не може зачепити струни душі, що блукає далеко, а очі вдивляються в яскраві зірки прямо перед ним [488, с. 76–77]. У цьому епізоді не можна не помітити відлуння відомої сцени з роману Л.Толстого «Війна і мир», коли на полі Аустерліца поранений князь Андрій вдивляється у високе небо і відчуває повний спокій і марність всіх своїх колишніх прагнень. Так чи інакше російська література проникла у свідомість героя Волпола, підпорядкувавши собі образи й характери. Саме в ній він знаходить розуміння власної суті й навколишнього світу.

Проте література може й змінити спостереження та знання людини. Те, що він критикував в Тренчарді, неспроможного відокремити реальність від художньої вигадки, тепер тяжіє над ним. Дерварду здається, що йому відкрилися таємниці російської душі, такої непрактичної, повної ідеалізму й містики; що взагалі росіяни й англійці настільки схожі, що це навіть збиває їх з пантелику, але східне в російській душі ніколи не примириться із західним [488, с. 108]. Наскільки правильні висновки Волпола, краще за всіх прокоментував Е. Гемінгвей у своєму оповіданні «Триденна негода», герої якого обговорюють роман Г'ю Волпола «Темний ліс». Один з героїв запитує: «А що він знає про Росію? – Не знаю. Хто їх розбере, цих письменників. Може, він жив там ще хлопчиськом. Там багато всього про Росію» [386, с. 114–115].

Саме про Росію хоче писати Волпол, зрозуміти її загадку, побачити її майбутнє; проте в романі практично немає сцен з

російського життя. Дія в основному проходить на колишній території Польщі з її своєрідним побутом і традиціями. Та й спостереження над російською душею в нього дуже суб'єктивні, дуже літературні. Росіяни насправді виявляються якимись «англієцями», а англійці надмірно русифіковані. Об'єктивної картини чужої реальності не вийшло, а своя розтанула у психологічних замальовках і коментарях. Так або інакше, але картина російського життя в уяві Волпола не позбавилася повністю традиційних стереотипів, хоч його інтерпретацію російської дійсності можна вважати певним кроком до творчого зближення двох літератур.

Зовсім по-іншому представлена російська тема в романі Джерарді «Марність», де можна спостерігати певний «діалог культур» між Джерарді і А. П. Чеховим, роботу про творчість якого Джерарді писав одночасно з романом [див.: 114]. Дисертацію про творчий шлях Антона Чехова було опубліковано через рік після виходу «Марності» і, як відзначив М. Холройд, вона стала першим критичним дослідженням творчості Чехова на будь-якій мові, включаючи російську [391, с. iii]. Робота «Антон Чехов» розкривала всі аспекти творчої спадщини Чехова; у ній висвітлено не тільки новий погляд на твори великого російського письменника, але й новий погляд на відображення життя в художньому творі і на життя загалом.

Почуття будь-якого читача при знайомстві з Чеховим Джерарді порівняв з відчуттями мандрівника: ви спостерігаєте через вікно за життям, що проноситься повз вас, і мимоволі починаєте співпереживати людям, які живуть в атмосфері пейзажу за вікном, отже, починаєте розуміти, яким великим, швидким і різноманітним є людське життя [365, с. 7]. Аналізуючи ставлення Чехова до своїх персонажів, Джерарді відзначав, що це позиція людини, «яка нічого не знає» і яка водночас здогадується, що існують поняття, докорінно відмінні від наших загально-прийнятих норм і правил, що навіть суперечать теперішній логіці [365, с. 146].

Ця своєрідна логіка сприйняття відчувається і в тематичній побудові творів Чехова. На думку Джерарді, твори Чехова ґрунтуються на лейтмотивах на зразок опер Вагнера: кожен герой –

це ізольована душа, що живе у своєму власному світі, з якого він дивиться на життя затьмареним, здатним все зрозуміти поглядом. Але в цьому поєднанні комічності й пафосу є своєрідна краса, запевняє Джерарді [365, с. 144].

З таких же лейтмотивів складається й роман Джерарді «Марність». Перший лейтмотив супроводжує образ головного героя роману Андрія Андрійовича, англійця, який виріс у Росії, але так і не навчився розуміти російський характер. Він сторонній спостерігач, вірець логіки й здорового глузду, якими так пишається Британська імперія; персонаж, на тлі якого виразніше видно життєві драми й комедії, але також і душевне багатство російської сім'ї Бурсанових, з якими головний герой товаришує і в їх середню дочку закохується. Зображення ж сім'ї Бурсанових – це справжнє нагромадження лейтмотивів, що могло б виявитися какофонією, якби не було таким ретельно витриманим і збалансованим.

Структура роману «Марність» частково відтворює театральну композицію, але не відкрито, а ніби зсередини. На першій же сторінці роману Джерарді відмовляється від автобіографічності, заявляючи, що «я» в романі – це не сам автор. Проте просте зіставлення фактів з життя Джерарді і його головного героя не можуть не наштовхнути на думку, що автор із самого початку додає елемент гри в роман, елемент театральності.

Сидячи у вітальні Бурсанових, герой чує дзвінок – це листоноша приніс лист з Німеччини для Фанні Іванівни, який викликає в неї потік сліз. А потім, «як оголошення до наступної дії, пролунав другий дзвінок» [366, с. 35]. Це прийшов Ейзенштейг, коханець дружини Бурсанова. Важка сцена закінчується ще одним дзвінком, який нагадує героєві «трьохактну мелодраму, що рве душу» [366, с. 437], і повідомляє про прихід Магди Миколаївни Бурсанової, блудної дружини Миколи Васильовича, але Фанні Іванівна відмовляється прийняти колишню дружину свого цивільного чоловіка.

Усі важкі події в будинку Бурсанових примушують головного героя мимоволі втрутитися. Так, уперше в романі з'являється мотив інтервенції (у перекладі з англійської «intervention» означає «втручання» й «інтервенція», у тому числі і в

політичному сенсі). Д.Девіс відзначав, що навмисне «втручання» Андрія нагадує нам, що роль оповідача полягає саме в тому, щоб знаходитися (intervene) між автором і його персонажами, між персонажами й читачем [350, с. 119].

Андрій Андрійович береться розв'язати драму Бурсанових, «відвівши кожному персонажеві роль, яку він гратиме в житті своїх близьких» [366, с. 48]. Проте благі наміри Андрія Андрійовича викликають сміх і роздратування, і лише Фанні Іванівна, німка за походженням, розуміє й погоджується. Вона говорить, що їх життя навряд чи можна назвати комедією, оскільки, якби її поставили на сцені, ніхто б не повірив у її реальність. «Справжні люди не можуть бути такими дурними. Це фарс, Андрій Андрійович. І ви мали рацію, представивши його за допомогою всіх цих схем, діаграм тощо» [366, с. 57].

Поступово фарс змінюється комічною оперою, яку розігрують британські союзники та їх російські колеги з метою знищення революції. Жанр комічної опери отримує несподіване обґрунтування, коли в потязі дорогою до Красноярська, випивши трохи горілки, адмірал і сер Г'юго співають «Стеньку Разіна» і російську циганську пісню.

Перекликання з Чеховим помітно не лише у використанні лейтмотивів. Вже перший розділ роману «Три сестри» нагадує нам про відому чехівську п'єсу. До того ж, на початку роману Андрій Андрійович і вся родина Бурсанових відправляється в театр дивитися «Три сестри», які мимоволі дратують нетерплячого англійця; здається, що все відбувається в забутій країні, на демаркаційній лінії між трагедією і комедією. Але й залишатися байдужим до п'єси героєві теж не вдається. Йому здається, що їх чорна меланхолія, їх неймовірна пасивність, їх паралізаційна інертність проникає в нього самого [366, с. 12].

Андрій Андрійович насилу може повірити, що існують подібні люди, які навіть не знають, чого вони хочуть, і лише ведуть нескінченні розмови. Але Микола Васильович на це відповідає, що іноді дуже добре просто поговорити: «Життя зовсім не таке просте. Є труднощі, скрутне становище. Воно веде вас до того часу, доки ви не зрозумієте, що вже не знаєте, де знаходитесь. Чехов – великий майстер» [366, с. 13].

Такою була думка самого Джерарді про Чехова. Найбільше він цінував його п'єси: за дивовижну красу, особливо в оригіналі, мотив отримання насолоди після читання «Дяді Вані» і «Трьох сестер». У його роботі «Антон Чехов» чимало уваги приділяється п'єсі «Три сестри». Він пише, що драма героїв п'єси полягає в тому, що вони проходять крізь життя нерішуче, водночас усвідомлюючи його короткочасність, і пов'язані з цим втрачені можливості: «Вони ніколи не потраплять до Москви, і всі знають, що, навіть, якщо б це сталося, це не вирішило б їх найважливішу проблему» [365, с. 148]. І проблема ця в тому, що вони надто прекрасні, надто чутливі, щоб досягти особистого щастя: «Вони продовжують скромно трудитися, успішно вчителювати, служити меті заради майбутнього щастя людства, наскільки це в їх силах, і приречені померти, так і не здійснивши свої мрії» [365, с. 149–150].

«Чекає, щоб почати жити», і сім'я Бурсанових у романі «Марність». Усі їх надії спрямовані на прибутки від золотих копалень, що майже вже стали легендою. Ніхто на цих копальнях ніколи не був, ніяких прибутків звідти ніколи не надходило, але всі давно звикли жити в борг, сподіваючись коли-небудь ці борги погасити. Безглуздість ситуації узагальнює Фанні Іванівна: «Як же я стомилася, Андрію Андрійовичу, весь час чекати, щоб почати жити. Коли ж нарешті наступить це сходження до щастя, коли ж почнеться це чудове життя?» [366, с. 72].

Проте життя пропонує нові рішення чехівських мотивів, і Джерарді дає власні відповіді на чехівські питання. Провідною темою «Трьох сестер» Чехова є життя заради майбутніх поколінь, необхідність чого постійно підкреслює підполковник Вершинін: «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовится к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец» [259, с. 486]. І далі: «...счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье – это удел наших далеких потомков» [259, с. 497].

У романі «Марність» Джерарді вустами дядька Кості дає

відповідь на романтичні мрії Вершиніна. Побачивши, що робиться в Росії після революції, дядько Костя з обуренням заявляє: «Цей безглуздий заклик про те, що кожне покоління повинне пожертвувати собою заради так званого добробуту майбутнього покоління. Схоже, це ніколи не закінчиться! – Як гойдається маятник! Ширше й ширше, і ми проливаємо кров одного покоління за іншим. Заради чого? Заради кого? – заради майбутніх поколінь! Боже, які ж ми дурні. Дурні проливають кров заради майбутніх дурнів, які, у свою чергу, будуть чинити так само» [366, с. 75].

Події в будинку Бурсанових не лише відповідають чехівським настроям. Андрій вважає: вони могли б стати сюжетом для нової чехівської п'єси, і на репліку Ніни, що Чехов помер, відповідає: він сам готовий написати таку п'єсу «Три сестри», і вона затьмарила б чехівську. Єдина проблема – герої цієї п'єси настільки неправдоподібні, що ніхто не повірить у їх реальність. «У цьому біда сучасної літератури», – думає далі Андрій. – «Література вважається хорошою, якщо вона правдоподібна, та чи варто зображувати справжнє життя, якщо тільки воно не екстраординарне; але тоді воно здається таким ж неправдоподібним, як і література» [366, с. 54]. Це перша згадка про намір Андрія Андрійовича на основі пережитих подій створити оригінальний художній твір.

У романі «Марність» панує не лише Чехов. На перших сторінках твору, розмірковуючи про те, як він виявився втягнутим в заплутані стосунки членів сім'ї Бурсанових, Андрій Андрійович порівнює цю історію з драмою Ібсена з її ретроспективними викриттями [366, с. 10]. Отже, читач отримує інформацію про оповідну техніку книги, яка лежить перед ним, – це буде серія спогадів з обов'язковим розкриттям сімейних таємниць.

У розмові з Андрієм Андрійовичем Зіна, коханка Миколи Васильовича Бурсанова, згадує відомий вислів О.Вайльда, що серця створені для того, щоб їх розбивали, і пропускає повз вуха у відповідь репліку Андрія, теж вайльдівську, що люди вбивають тих, кого люблять [366, с. 44], оскільки ця фраза не зовсім відповідає її настрою. А минуле, яке не відпускає Миколу Васильовича, Зіна порівнює з тисячеруком монстром, що

вчепився в нього, з ілюстрації до повісті Гоголя «Страшна помста» [366, с. 44]. Можливо, певне порівняння можна побачити навіть у співзвучності імені Бурсанова (Микола Васильович) з іменем Гоголя. Сам же Микола Васильович проводить паралель між своїм незручним становищем і відомим випадком з байки Крилова про лебедя, рака і щуку, і Андрія в черговий раз дивує та гордість, з якою росіяни ставляться до зовсім неросійського (швидше британського) здорового глузду байок Крилова [366, с. 47].

Наприкінці іншої сцени сімейної трагедії Фанні Іванівна з гіркою закликає письменників говорити саме про справжню драму життя і дорікає авторам, що «вони пишуть акуратні, розумні, обгрунтовані і, на жаль, такі непереконаливі романи» [366, с. 77]. У кінці роману Фанні Іванівна сумно згадує, як в молодості вважала, що життя має сюжет, подібно до роману: «Але життя в основному не схоже на роман; воно безглуздіше порівняно з романом. Можливо, це і на краще. Я не хочу бути романом. Я не хочу бути історією або сюжетом. Я хочу прожити моє життя як життя, а не як історію» [366, с. 166].

Ця репліка Фанні Іванівни перекликається з висловом поручика Барахмєєва з оповідання Джерарді «У лісі», який на критику його оповіді, що не отримала того завершення, на яке розраховували слухачі, сердито відповідає: «Я не можу перекрутити факти, щоб догодити вашому смаку. Ми проживаємо наше життя не для того, щоб надавати сюжети для оповідань» [367, с. 102]. Ця думка відповідає позиції самого Джерарді як письменника, який, хоч і запозичує сюжети з власного життя, переробляє їх не на догоду смакам читача, а лише керуючись своїми художніми принципами про те, якою повинна бути справжня література і якою повинна бути мета справжнього майстра пера.

Остання частина роману «Марність» називається «Ніна» і викликає в пам'яті відому чехівську Ніну-«чайку», п'єсу про муки творчості і марності людських прагнень. Услід за Чеховим, ця частина роману Джерарді розповідає про завершення кохання, про крах роману любовного й роману творчого. Проте Андрій Андрійович розуміє, що проблема існує не тільки в його Ніни.

Давним-давно він задумав роман, який повинен був затьмарити всі існуючі твори. Спочатку цей роман був метою його життя, пізніше він став його життєвим супутником. Роман розпочато, але йому не вистачало «національної атмосфери», оскільки його автор навіть не знав, якою мовою йому краще писати. Після війни Андрій знов перегорнув свій рукопис і побачив, що твір відірваний від справжнього життя: «Я жив як автомат всі ці роки, навряд чи звертаючи увагу на те, що відбувається навколо, пестував свій «шедевр», і з'ясувалося, що, хоча я жив несвідомо, я вижив, а мій «шедевр» задихнувся і помер» [366, с. 172].

Більше ніяких романів, вирішує Андрій. Життя дорожче ніж усі романи у світі, і життя – це Ніна. Але повернення до Ніни виявилось марним, всі спроби завоювати її прихильність зазнали краху. Проблема, винесена в заголовок роману, отримує нове вирішення. Колись у розмові з Андрієм дядько Костя, невизнаний літератор, сказав, що дійшов висновку про марність письменницької праці: «Правда в тому, що лише десять відсотків наших думок і почуттів можна висловити на папері» [366, с. 117]. Тепер же сер Г'юго говорить про марність будь-якої авантюри, будь-якого підприємства [366, с. 175], маючи на увазі дії союзників на Далекому Сході. Доля дорогих Андрію людей здається неминучою, і створюється враження, що він приїхав на Далекий Схід лише за тим, щоб розлучитися з ними назавжди. Дядько Костя і цю спробу виїхати в Шанхай вважає даремною й марною, але три сестри вирвалися із замкнутого кола відчаю. Хай вони не виїхали до своєї «Москви», але зробили крок, який, мабуть, наблизить їх до заповітної мети. Джерарді запропонував власну, англійську, версію історії «трьох сестер».

3.1.2 «Поліглоти» В.Джерарді – роман про життя, мову і літературу

Д. К. Мено порівнював роман «Поліглоти» з кращими творами Во і з романом «Добрий солдат» Ф. М. Форда, відзначаючи, що всі сімейні групи, головні персонажі роману «Поліглоти», представлені на фоні краху старого світу, знаходяться у стані високої напруги життєстверджуючого

суспільного начала, і, яким би абсурдним це не здавалося на поверхні, в цьому є доказ величч людини [415, с. 159].

Ми не можемо погодитися з цією думкою, оскільки Джерарді пише, насамперед, не про суспільне начало і величч людини, а про внутрішню відчуженість людини, яка опинилася з примхи долі в іншій країні серед людей, що говорять на різних мовах. Саме проблема комунікації, взаєморозуміння і взаємовпливу людей з різним культурним і історичним минулим стає питанням, відповідь на яке намагається знайти головний герой роману Джордіс Дияболо (точніше Diabologh – Дияболоф).

Р. Крейг відзначав безперечні новаторські досягнення Джерарді, особливо в плані форми; його зображення життя людей ХХ століття представлено як трагікомічний вимір людського існування, пафос і іронія тут посилені хибним, а деколи ненавмисним втручанням політики й еросу. До того ж, герої Джерарді пояснюють власне існування з точки зору літературних прототипів і часто відчувають неспроможність мови пояснити їх світ. Таким чином, Джерарді – сучасний письменник за своєю технікою й емоційністю, «і його постать посідає важливе місце в тій традиції англійської літератури, яка починається зі Стерна і веде до Беккета» [347, с. 241].

Визначаючи своє літературне кредо, Джерарді порівнював роман з вищим проявом поезії, не погоджуючись з відомим розподілом літератури на прозу і лірику. Він вважав: лише художній твір здатний розкрити справжню суть внутрішнього буття, що було б неможливо досягти шляхом умоглядних спостережень. Таке знання схоже на релігійний досвід, за допомогою якого можна переконати читача, що видимий світ не є ізольованим всесвітом, а точніше місцем, де володарює вища сила, якій ми зобов'язані зберігати вірність [369, с. 159].

Джерарді називає ті складові, які необхідні для створення визначного художнього твору: сюжет, розкриття характерів, місцевий колорит, конфлікт, ситуація, розв'язка. Проте першість у цьому переліку належить сюжету, складовою якого, у свою чергу, є невідомість. Такі тематичні засоби, як зіткнення персонажів, вирішення проблем і звільнення героїв, що знаходяться в складних ситуаціях, можуть виступати лише як

допоміжні, другорядні теми, які походять з самої поезії життя, як вважає Джерарді [369, с. 172].

Д. Девіс відзначав, що письменник постійно привертає увагу до реальності поза романом і до фантазії усередині нього. Зіставлення цих двох світів виявляється вже в першій сцені роману, в якій головний герой здається зачарованим, поглядаючи на чарівний острів Японію [350, с. 145]. Світ, створений у романі «Поліглоти», здається Д.Девісу абсурдним, навіть екстравагантним, але водночас натуралістичним, де герої зобов'язані чинити так, як їм підказує здоровий глузд, але настільки, наскільки це можливо в химерному, дивному світі, що оточує їх [350, с. 146].

Проте питання реальності і фантазії виявляються не лише у зіставленні химерно-фантазійного світу Японії і побутової сірості Харбіна, в якому мешкають головні герої. Це порівняння реальності і вигадки відображено в художньому творі, який пише головний герой Джорджіс Дияболоф, постійно звертаючись до свого «ідеального» читача. На перших сторінках роману, рекомендуючи свого товариша по службі майора Біслі сім'ї тітки Терези, Джорджіс зауважує, що роман – громіздкий засіб для зображення реальних людей, але, якби його читачі були тут, або вони могли б зустрітися, він, звичайно ж, представив би особу майора миттєво, за допомогою візуального зображення [370, с. 10]. Проте подібна зустріч неможлива, і, отже, автор, вводячи в оповідання майора Біслі, обмежується лише фразою про його звання і прізвище, причому в певному значенні він зачіпає права читача.

Змальовуючи пікантну ситуацію, в якій опинився його велелюбний дядько, Джорджіс просить читача відкласти книгу, оскільки він, серйозна молода людина, інтелектуал, відмовляється відповідати за вчинки свого дядька [370, с. 180]. Це нагадує оповідну манеру письменників XIX століття з прямим зверненням до читача з метою пояснення або повчання. Проте Джерарді, незважаючи на первинне моральне тлумачення ситуації на зразок «не робить так, як показано», завершує цей епізод ще безглуздіше і гротескніше: зганьблений чоловік отримує гроші на випивку і залишає дружину разом з коханцем.

Пануючий зовнішній хаос призводить до хаосу внутрішнього, і абсурдність стає нормою життя.

Герой не раз підкреслює, що все в будинку тітки здається йому дивним і нереальним; але таким же дивним і невловимим є і Джорджіс для читача. Це враження посилюється розбіжністю, що панує між думкою героя про самого себе як про вельми привабливу молоду людину, і враженням, яке він викликає серед оточення. Тітка Тереза, порівнюючи Джорджіса зі своїм сином Анатолем, відзначає, що вони обидва непривабливі, хоча в них приємні обличчя [370, с. 12]. Цю думку підтримує Сільвія, дочка тітки Терези й кохана Джорджіса, якій любов не заважає бачити коханого неупереджено. Отже, Джерарді не впевнений у вірогідності розповіді свого героя: чи зможе Джорджіс, нездатний об'єктивно оцінити навіть самого себе, правильно й неупереджено представити історію свого життя? Чи в цій суб'єктивності й закладено головне творче ядро майбутнього літератури?

Питання суб'єктивності й об'єктивності надзвичайно цікавлять Джорджіса; їм присвячена дослідницька робота, над якою він працює: «Записки про стадії еволюції відношення». Намагаючись пояснити Сільвії різницю між двома підходами до інтерпретації одних і тих самих явищ, Джорджіс зауважує, що суб'єктивна інтерпретація не завжди є доречною, бо вона цілком залежить від збігу обставин, при яких її розглядають, що і є головним запереченням проти подібного «суб'єктивного» підходу [370, с. 235]. Суб'єктивність, на думку Джерарді, відображає особисту оцінку, безпосередньо залежну від сили уяви автора й читача.

Про себе Джорджіс повідомляє, що він має багату уяву, чутливе серце і часто бачить життя в ретроспекції, що він і вважає кращим способом для оцінювання всього пережитого [370, с. 22]. Наступна історія, яку він напише, буде про трагедію людей, що володіють здатністю уявити собі, як відбудуться певні події: «вони уявляють це, і їх драма – це драма уяви. А насправді нічого не відбувається» [370, с. 27]. Таким чином, уява виступає головним літературним прийомом, здатним творити не лише власний художній твір, але і свій художній світ.

Міркування про процес створення роману посилюються прямими ремінісценціями з «Війни і миру» Л.Толстого, які збагачують художній контекст «Поліглотів». Так, розповідаючи про першого чоловіка тітки Терези, Джорджіс згадує, що Микола був незаконнонародженим сином багатого поміщика, до того ж, був зіпсований і розпещений. Одного разу він утнув жарт з поліцейським: прив'язав того до спини ведмедя і пустив обох поплавати в канал [370, с. 7]. Ось як цей епізод описаний у Л. Толстого: П'єр Безухов, Анатоль Курагін і Долохов «достали где-то медведя, посадили с собой в карету и повезли к актрисам. Прибежала полиция их унимать. Они поймали квартального и привязали его спина спиной к медведю и пустили медведя в Мойку; медведь плавает, а квартальный на нем» [232, с. 56]. Джерарді використовує цей епізод для найбільш достовірної характеристики типового представника дворянської молоді Росії. Йому був потрібний «російський» приклад, і він знайшов його у Л. Толстого.

Інша ремінісценція з твору Л. Толстого зустрічається в сцені заручин Сільвії з Гюставом, що вельми нагадує сцену заручин П'єра Безухова й Елен. Тітка Тереза почекала, поки Сільвія і Гюстав залишилися наодинці, розмовляючи цілком безневинно, й увірвалася в кімнату, щиро вітаючи і бажаючи їм усілякого щастя. «Я така рада, така рада», говорила вона, цілуючи їх обох у щоки і викликаючи ще більше здивування» [370, с. 168]. Слід пригадати, що тітка Тереза виховувалася в російській сім'ї, чудово знала російську класику й скористалася ситуацією з «Війни і миру» для вирішення майбутнього своєї дочки.

Література виявляється на службі в читачів, що додає всій сцені заручин сатиричний відтінок і доводить, що ексцентричність характеристик у Джерарді має не лише гоголівсько-дickенсівське, але й толстовське начало. Саме у Л. Толстого в романі «Війна і мир» на прикладі кумедної, навіть гротескної «російської» мови князя Іполіта представлена уся безглуздість білінгвальності цього героя. Подібно до Л.Толстого, Джерарді застосовує білінгвальні-бікультурні ситуації для відтворення кумедності безглуздості існування своїх персонажів.

Посилання на літературу виявляються в романі не лише в

завуальованій формі. Для Джорджіса літературні пристрасті стають критерієм оцінки особи. Чоловік і син тітки Терези складають вірші у стилі Мюссе, в яких кохану порівнюють з птахами й квітами, зоряною яскравістю і блідою красою місяця [370, с. 137]. Сам же Джорджіс є шанувальником іншої літератури: він читає Сільвії вірші Шекспіра й М.Арнольда, а, говорячи про свою поведінку знавця світу, порівнює себе з Арнольдом Беннеттом. Сама ж Сільвія не є вдумливим читачем і плутає Чосера з Шекспіром, що, можливо, і стає причиною прохолодного ставлення Джорджіса до своєї нареченої.

Навіть ім'я головного героя має «літературне» коріння. По-перше, його звать не просто Джордж, а Джорджіс, за правилами правопису нагадуючи ім'я Карпент'єра, хоча герой розуміє, що його не могли назвати на честь цього письменника, оскільки на момент його народження Карпент'єр був абсолютно невідомий в Англії. Насправді, на момент народження головного героя Карпент'єр сам був ще дитиною і не створив нічого видатного. До того ж, письменника звали зовсім не Хорхе, а Алехо (Хорхе – ім'я його батька), що говорить про гру, яку розпочинає зі своїм читачем Джерарді. Ім'я Хорхе іспанською пишеться як Jorge, але якщо його прочитати за правилами англійської вимови, то воно прозвучить як Джордж, але зовсім не Джорджіс. Друге ім'я героя Гамлет, і він сам з гумором помічає, що йому передалася нерішучість Гамлета разом з його ім'ям [370, с. 219].

Цікавою є й історія прізвища родини. Багато років тому, пояснює Джорджіс, коли його предок, шведський лицар, приїхав до Фінляндії, щоб запровадити там християнство, місцеві люди вважали його посланцем Сатани. Саме це прізвище в німецькій редакції (Alteufel) він вирішив прийняти, приєднавшись до лав тевтонських лицарів. Його син, фінн за народженням, який мешкав у північній Італії, змінив своє прізвище Alteufel на Diabolo. Його син, у свою чергу, оселившись у Шотландії, додав дві букви до прізвища Diabolo і став Diabologh.

Усі ці метаморфози нарешті відділяють цю сім'ю не лише від оточення, але, як підкреслює сам Джорджіс, «від початкової філології» [370, с. 14]. Ці дві літери по-новому передають семантичне значення прізвища героя і певним чином визначають

особистість головного персонажа, оскільки, як зазначає А. І. Рибакін у «Словнику англійських прізвищ», букви gh наприкінці прізвища читаються як [ф] [507, с. 14]. Тобто за правилами англійської вимови прізвище Diabologh повинне читатися як Дияболоф, останнім складом нагадуючи слово «laugh» за вимовою, яке означає «сміятися», і розкриваючи російські прізвища на -оф у країнах Заходу.

Дійсно, головна мета героя Джерарді – це іронічне висвітлення найважливіших питань життя та смерті, де сміх виступає певним літературним прийомом, надаючи нового забарвлення ідеям реальності та вигадки. Наприкінці дев'ятого розділу Джорджіс, порівнюючи життя і сон, сприймає життя як безліч усіляких сюрпризів, в якому можуть збутися найбезглуздіші зі сновидінь [370, с. 32]. А на початку розділу 10 Джорджіс читає Сільвії уривок з «Портрету Доріана Грея» О. Вайльда, також присвячений сенсу життя. У цій сцені Доріан Грей грає прекрасний ноктюрн Шопена, а лорд Генрі вимовляє цікаву сентенцію про те, що життя залежить не від нашої волі і прагнень, а від нервових волокон, від особливостей нашого організму, від клітин, що поволі розвиваються, де приховані думки, а пристрасті наповнюються мріями [496, с. 241].

Слово «dream» (сон, мрія) зустрічається і в міркуваннях Джорджіса, і в уривку з О.Вайльда. Відчувається вплив, посилений тим фактом, що на початку розділу Джорджіс грає на роялі, тільки не ноктюрн Шопена, а «Смерть любові» з «Трістана». Інші часи – інша мода; замість Шопена грають Вагнера. Але життєво важливі питання не змінилися, і багатозначність слова «dream» лише підтверджує множинність тлумачень поняття «життя».

Джорджісу, як і лордові Генрі, властиві сумніви щодо свідомості життєвих прагнень, і це стає головною проблемною домінантою роману «Поліглоти». Події війни й революції примушують Джорджіса зрозуміти, що життя проходить швидко, і що б не зробила людина – почала працювати, танцювати, вирушила в подорож, зайнялася політикою, одружилася, закохалася – все це зникне швидше, ніж ти встигнеш осмислити [370, с. 145]. Проте Джорджіс бачить, що життя в Харбіні, світова

війна й російська революція допомогли їм уникнути всього банального й рутинного, що може дати життя: «У світі відбувалися страшні речі, несподіване переміщення сімей і населення, про яких мало що було чути, і вплив всього, що відбувається, рано чи пізно позначиться на нас» [370, с. 154].

Старий дивак, доктор Мергатройд вважає, що гарне знання двох іноземних мов обов'язково зближуватиме і дві країни [370, с. 209]. Подібна думка надає заголовку роману гуманістичний сенс, посилений роздумами Джорджіса про безладдя, що панує в національному питанні: «Російський денщик Станіслав був більше поляком, ніж росіянином; Браун скоріше канадець, ніж американець; Гюстав більше фламандець, ніж валонець, а я – втім, ви знаєте, хто я» [370, с. 206]. М.Холройд відзначав, що Джерарді ніколи не створював комічні «стереотипні» персонажі і у своїх перших романах виступив проти втручання на міжнародному рівні у справи інших людей [392, с. 125].

Життєві перипетії, в які потрапляє Джорджіс, формують його як людину і письменника. Саме він виступає сюжетним і світоглядним центром твору, що поєднує всі точки зору і скеровує подальшу розповідь; тим посередником, що дозволяє читачеві проникнути не лише за куліси літературної сцени, але й за межі життя і смерті. Перше місце у списку його життєвих уроків відводиться війні, під час якої Джорджіс розмірковує, що примушує людей вбивати собі подібних. Він не вірить в якісь там національні розбіжності, а тим більше в економічні причини: «Ніхто не хоче війни, окрім купки ідіотів, але несподівано всі ті, хто не хотіли війни, теж стають ідіотами і підкоряються командам бовдурів, що розпочали її, неначе не було іншого виходу» [370, с. 206].

І далі в розмові з Сільвією він поєднує в образі війни поняття життя і смерть: «людина бере на себе обов'язок народитися, вивчитися заради єдиної мети: продірявити посудину з людьми і відправити її на дно морське. І напередодні цього він читає, пише, грає і любить, але це всього лише інтерлюдія, приємне проведення часу, поки він готується до найголовнішого моменту свого життя: як він продірявить посудину з людьми і відправить її на дно морське» [370, с. 211].

Смерть, таким чином, у розумінні головного героя стає невід'ємною частиною життя. Дивлячись на тіло свого померлого дядька, Джорджіс доходить висновку, що смерть не більш дивна річ, ніж народження. «Після смерті людина в ній розчарується. Він ставить питання: «Де ж смерть?» А смерті й немає», – розмірковує головний герой. – «Смерть, я думаю, це занурення в море неясних узагальнень, кінець усіх обмежень і виняткових перспектив, найбільше з розчарувань» [370, с. 192]. Отже, смерть може бути такою ж нереальною, як і поганий сон, який сниться Джорджісу напередодні Наташиної смерті. Джерарді вдається через сон поєднати життя і смерть: сон лише крихка грань, що відокремлює життя від смерті, а життя – всього лише сон усередині сну, «і те, що ми називаємо реальністю, – наш сон про пробудження» [370, с. 300].

Подорож Джорджіса з Харбіна назад до Англії – це певною мірою подорож до своїх витоків. У цьому сенсі показовою є сцена зі Сфінксом, який для Джорджіса стає символом вічної мудрості життя. Будь-які заяви перед лицем вічності здаються порожнім базіканням, переконання – брехнею, а знання означають мовчання. Все здається швидкоплинним, хитким і неважливим; кожна фраза є умовною, а кожна сторінка тексту починається зі слова «можливо» [370, с. 312].

Проте це мовчання можна розірвати лише одним способом – вибухом сміху. І тому Джорджіс стверджує перевагу комедії перед будь-якими іншими літературними методами зображення життя: «Ми сміємося – ми сміємося, тому що нас не можна знищити, тому що ми прагнемо до безсмертя; тому що немає іншого світу, а лише нескінченні світи, і ми постійно переходитимемо з одного світу в інший. У цьому й полягає безтурботність, марність і непереборна велич життя» [370, с. 320].

Пошуки реальності в житті й літературі примушують Джорджіса дійти несподіваного висновку: єдина непорушна реальність у світі – це внутрішнє «я», а зовнішній світ здається людині реальним тільки через органи відчуття: «Це просто світ проявів, в який занурилося твоє «я», подібно до того, як зірці, що падає, хмари здаються реальними, і вона має сумнів щодо

власного світла. Крапля води з океану містить ті ж властивості, що і сам океан; так і світло в нас – наше справжнє «Я» – володіє безсмертними здібностями нескінченного сонця» [370, с. 275].

Герой відчуває себе мандрівником у безмежному світі, в якому смерть, – усього лише вічне мовчання, що має певний сенс, включений у сам процес життя [див.: 110, с. 212]. А музика, до якої постійно звертаються герої в пошуках відповідей на свої питання, справді робить цей роман поліфонічним у класичному, «музичному», розумінні цього слова, коли кожен голос рівноправно веде свою партію, створюючи сильне, величне полотно самого життя. І ніщо не має права порушити цей мирний перебіг життя, ніякі сторонні втручання не можна вважати виправданими й необхідними, окрім тих, що створює сам автор, – єдина реальність між літературним твором і читачем.

3.1.3 В.Джерарді і традиція автобіографічної прози

Традиційно мемуари (від франц. *memoires* – спогади) визначають як автобіографічні записи; оповідання про події й осіб минулого, прямо або опосередковано причетних до життя автора, засноване на його власних враженнях і спогадах [508, с. 371]. Наближаючись часом до таких жанрів, як різні види історичної прози, наукові біографії, документально-історичні нариси, мемуарна література відрізняється, проте, від них прагненням відтворити лише ту частину дійсності, яка знаходилася в авторському полі зору, ґрунтуючись переважно на власних безпосередніх враженнях і спогадах.

Водночас І.Шайтанов звертав увагу, що будь-який твір про минуле – розповідь про дві епохи: ту, до якої відносяться події, і ту, коли він написаний [263, с. 59]. Це доводить умовність сучасної мемуарної літератури, коли якась неповнота фактів і майже неминуча однобічність інформації надолужується в мемуарах живим і безпосереднім відображенням особистості їх автора [505, с. 216]. Поєднання в мемуарному творі моментів «достовірного» і «вигадки» становить величезні труднощі для біографа письменника або дослідника його творчості (класичний приклад цього сплаву «*Dichtung und Wahrheit*» Гете). Пропорція

співвідношення обох елементів може сильно варіюватися: елементи художньої вигадки, майже неподільно домінуючі в «Сентиментальній подорожі» Стерна, відходять на другий план у «Листах російського мандрівника» Карамзіна, обробленого щоденника, написаного автором під час його подорожі Західною Європою.

М. Дреббл і Дж.Стрінгер характеризують жанр мемуарного роману («memoir-novel») як ранню форму роману, метою якого є представити правдиву автобіографічну історію, що часто включає щоденники й подорожні нотатки, але фактично значною мірою, якщо не цілком, вигадану [510, с. 459]. Ця форма виникла у XVII столітті у Франції, і першим, хто розробив цей жанр в Англії, був Д. Дефо. Упродовж XIX століття цей жанр втратив колишню популярність, проте романи Діккенса «Девід Копперфілд», Мелвілла «Мобі Дік», Ш.Бронте «Джейн Ейр» і деякі романи Теккерея (насамперед, «Історія Генрі Есмонда») можна вважати прекрасними зразками мемуарної літератури.

У XX столітті інтерес до мемуарної літератури знову зростає, і на хвилі нової популярності своєчасною здається поява «Мемуарів поліглата» В.Джерарді (1931), роману про долю Європи першої третини XX століття, написаного людиною, що народилася в Росії від британських батьків, пройшла випробування революцією і громадянською війною і представила дещо суб'єктивну точку зору стороннього свідка, а іноді й учасника злободенних подій свого часу. Д.Маккарті відзначав захопливість цієї книги, повної дотепних, хоча інколи злобних, але завжди живих спогадів про людей, яких зустрічав Джерарді, пафосної літературної критики й ретельних спонтанних роздумів про людину й життя [413, с. 120].

М. Холройд писав, що своїм романом «Мемуари поліглата» Джерарді показав можливість «альтернативної форми безсмертя» [392, с. 138], а Д.Девіс вважав постійне усвідомлення часу в романі Джерарді нормативним для автобіографічного твору: «Через роки заголовок роману Набокова «Пам'яте, говори» викликає той же самий ефект, поставивши поряд «безпосередність» (у перформативному значенні) слова «говорити» і всю складність набоківського минулого, його

«пам'яті» [350, с. 244]. Це лише уривчасті вислови про драматичний роман Джерарді, в якому він відтворив не лише власні спогади про перші тридцять п'ять років життя, але і спробував слідом за Прустом простежити хід повернення минулого, невловимість Пам'яті й Часу; це й споріднює його мемуари з пізнішим твором В.Набокова «Пам'яте, говори» (у російській версії «Другие берега»).

Водночас вже заголовком роману Джерарді поставив питання, яке особливо хвилювало його. У своїх творах письменник неодноразово показував нездатність мови передати досвід, не пов'язаний з її вживанням. Переходячи з однієї мови на іншу, герої ніби знаходяться в пошуках найбільш відповідного для цієї ситуації варіанта. Так, розповідаючи про своє знайомство й кохання до старшого Бурсанова, Фанні Іванівна переходить на рідну німецьку, яка в тексті роману представлена в переказі Андрія Андрійовича, щоб наприкінці розмови знову повернутися до російської, представленій в романі всього лише однією фразою. Можливо, тому, що й російську мову Фанні Іванівна знає погано, постійно плутаючи слова «електрично» й «електрику» [366, с. 11], що не заважає їй бути «своєю людиною» в цій дивній сім'ї. Джерарді транслітерує російські варіанти цих слів латиницею – *elektrichno* і *elektrichestvo*, не пропонуючи їх англійського перекладу, неначебто його роман був призначений читачам-білінгвам, які зможуть зрозуміти й оцінити жарт письменника.

В оповіданні «У лісі» Джерарді показує неспроможність слів правильно пояснити ситуацію. Головний герой оповідання, колишній гусарський поручик Барахмєєв, називає себе «платним гостем» («a paying guest» [367, с. 94]) в будинку Фінкельштейнів. Але сам Фінкельштейн вважає неправильним подібне визначення статусу Барахмєєва в його будинку, оскільки він нічого не платить за своє перебування, до того ж його ніхто не запрошував погостювати: «Яке право ви маєте на цей прикметник? І якщо так вже подивитися, яке право ви маєте на іменник?», – обурюється Фінкельштейн [367, с. 94], перетворюючи ситуацію на проблему лінгвістичної відповідності вживання цього виразу.

Проте частіше за все, Джерарді підкреслює дивну властивість

володіння мовою: чим краще ви її знаєте, тим більш безридним, неприкаяним ви стаєте. У романі «Марність» є згадка про одного дипломата, який був настільки видатним лінгвістом, що зумів навчитися мовчати на двадцяти восьми мовах [366, с. 159-160]. Самого себе головний герой роману Андрій Андрійович відносить до того невловимого класу людей, які, коли їм заперечать на одній мові, зможуть переконати вас, що всі їх знання зосереджені в іншій мові [366, с. 171-172].

У романі «Поліглоти», написаному шістьма роками раніше ніж «Мемуари поліглота», слово «поліглот» стає образою, яку можна завдати людям, що вважають за краще мандрувати і не мають ніде свого будинку [370, с. 296]. Слово «поліглот», до того ж, застосовується в метафоричному сенсі до всього людства, коли Дияболо називає їх перебування в Харбіні «поліглотичним» і «тимчасовим», «таким же тимчасовим, як і життя на землі» [370, с. 154]. Тому роман «Мемуари поліглота» слід розглядати як історію людини, що втратила своє коріння, і єдиною реальністю у світі залишилася її пам'ять. У романі «Поліглоти» Джерарді розглядає пекло як місце, в якому пам'ять вічно мучитиме нас спогадами про речі, від яких ми свідомо відмовилися під час життя [370, с. 212]. Джерарді поєднує пам'ять і смерть, вічність і суєтність. Капітан Негодяєв, один з героїв «Поліглотів», називає людей «судинами, в яких містяться спогади про минуле»; отже, на думку Джерарді, людина постійно несе в собі зернини смерті, які можуть прорости будь-якої хвилини [370, с. 256-257].

Початок роману «Мемуари поліглота» вражає скрупульозною лінійністю оповіді: спершу гіпотези про можливих предків Джерарді і походження їх прізвища, потім відтворення подій дитинства й отрочства, навчання в Оксфорді, участь в інтервенції на Далекому Сході. Лінійність порушується після виходу Вільяма на шлях професійного писання. На думку автора, на зміну життєвим подіям приходять міркування про літературу і її найяскравіших представників.

Проте при уважному прочитанні роману хід історії виявляється не таким вже і визначеним. І, насамперед, це пов'язано з неодноразово використаним прийомом прямого звернення до читача й польотами фантазії, які відносять Джерарді

за межі його біографії. Так, розповідаючи про свого прапрадіда, що обіймав важливу посаду при королі Георгу III, Джерарді вдається до розлогих роздумів про особу свого предка, солдата з серцем лева, його можливе почуття гумору й уміння йти на компроміс, а потім, ніби вибачаючись перед читачами, яким, можливо, набридли всі ці міркування, доводить важливість подібного дбайливого ставлення до минулого: не було б цього сміливого воїна, і ця книга ніколи не з'явилася б на світ [367, с. 31].

Розповідаючи про свою бабусю, яка носила прізвище Спенсер і стверджувала про свою приналежність до роду графів Спенсерів, Джерарді визнає, що його подібні заяви дратували, і він упевнений, що його читачі будуть відчувати те ж саме [367, с. 37]. Проте він не сумнівається, що читача не обурить розповідь про його перший автомобіль, оскільки, напевно, почуття самого Джерарді не порівняти з тим, що відчув би читач, «отримавши перший у житті паровоз» [367, с. 50]. Письменник вважає, що людина, яка взяла в руки його книгу, повинна мати ті ж почуття і перебувати в тому ж настрої, що і сам автор, таким чином він наближається до традиції автобіографічної прози з прямим зверненням до почуттів і симпатій читача, властивих письменницькій манері XVIII і XIX століть.

Але Джерарді зовсім не такий однозначний. Він робить спробу відтворити так звану літературу відчуттів за прикладом Пруста. Так, запах у Джерарді стає головним джерелом спогадів, що переносять його в дитинство. Запах свіжої фарби завжди наповнює його відчуттям щастя, властивим дитинству; а легкий подих повітря, що приніс аромат смаженого бекону, нагадує про повернення додому, до Петербурга, з Англії. Падаюче осіннє листя пов'язане в автора з почуттями його першого кохання, а запах сосен нагадує йому про маленьку сестричку, що лікувалася в санаторії у Фінляндії, де Вільям її відвідував. Джерарді робить висновок, що це почуття неймовірного благословення душі, яке він відчував неодноразово, не може належати минулому чи сьогоденню або бути просто спогадом, оскільки це відчуття піднімає людину до висот, де немає страху і хвилювань, того, що вважають оковами Часу [367, с. 76].

Автор розуміє, як важко втримати час, і у зв'язку з цим згадує вислів Берліоза про те, як Шопен чинив опір прискоренню часу. Він просто не міг витримати ритм («play in time»), цитує Джерарді фразу Берліоза з його автобіографії [367, с. 124]. Для Джерарді час стає категорією відносною і, до того ж, нерозривно пов'язаною з матерією, що доводить реальність ідей, а не людей, і в чому Джерарді близький до точки зору Пруста: «Саме ідеї реальніші в нашому незвичайному світі, не люди – ідеї, які є нічим іншим, як монетами, грошима, інтелектуальними асигнаціями, борговими зобов'язаннями, духовно рівнозначними будь-якій іншій формі буття» [367, с. 355].

Питаннями часу займався і Набоков, який так само, як і Джерарді, поєднував пам'ять і уяву. В інтерв'ю 1971 року Набоков відзначив існування декількох видів часу, наприклад, «відносний час», тобто час, що відноситься до певних подій, і який ми можемо зміряти за допомогою годинника і календарів. Такий час, на думку Набокова, може бути корисним для істориків і фізиків, але ніколи не зацікавить його самого: «Час, хоч і схожий на ритм, не зводиться до одного лише ритму, який, у свою чергу, припускає рух, – а Час нерухомий. У цьому сенсі людське життя – це не серце, що б'ється, а його пропущений удар» [440, с. 185–186].

У романі «Інші береги» Набоков із задоволенням відзначив вище досягнення Мнемозіни: «мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисшие там и сям по всей черновой партитуре былого» [165, с. 173]. «Далеко я забрел», – розмірковує Набоков, – «однако былое у меня все под боком, и частица грядущего тоже со мной... И высшее для меня наслаждение – вне дьявольского времени, но очень даже внутри божественного пространства – это наудачу выбранный пейзаж, все равно, в какой полосе, тундровой или полярной... – словом, любой уголок земли, где я могу быть в обществе бабочек и кормовых их растений» [165, с. 135–136]. У подібній мозаїчності оповіді, що складається з вибраних, здавалося б, навмання спогадів, у зіставленні Часу та Простору й полягає основна відмінність роману Набокова від мемуарів Джерарді.

Проте, у цих двох творах є й багато спільного, насамперед у спогадах героїв про дитинство, яке вони провели в Петербурзі. Обидва не зазнали ніяких життєвих труднощів у дитячі роки, а навпаки, користувалися всіма привілеями багатства. Обидва надалі вивчали славистику в англійських університетах: Джерарді – в Оксфорді, Набоков – у Кембріджі. Обидва вкрай уважно ставилися до вибору слів, що загалом є характерним для письменників, що пишуть літературні твори не на своїй рідній мові. Джерарді, чиєю першою мовою спілкування була російська (на відміну від Набокова, який спершу почав говорити англійською), зізнавався, що пестив слова, подібно до скульптора, запам'ятовував їх, використовував їх заради них самих, постійно переставляючи слова в реченні [367, с. 99].

Деякі замальовки з минулого обох письменників здаються дзеркальними відображеннями. Наприклад, повернення Джерарді до Оксфорда й Набокова в Кембрідж відбувається в дощову погоду. Все навколо змінилося, і, до того ж, вони не зустрічають жодне знайоме обличчя, окрім тільки двох знайомих донів. Обидва розуміють, що повернення в минуле несе лише засмучення й розчарування. У Джерарді є ще один чудовий епізод, що ілюструє подібну марність наших спроб повернутися в минуле. Цитуючи оповідання Аверченка під назвою «Великий фокус кіно», Джерарді услід за героями Аверченка спостерігає події російської історії від 1917 до 1905 року в зворотному порядку, неначебто це була звичайна кінохроніка. Герої оповідання зупиняються на сцені дарування конституції Росії, згадують, які щасливі й повні надій були вони тоді, і як все це пізніше кануло в Лету. Подібно до них, Джерарді хоче зупинитися на вже досягнутому, лише остання репліка цього розділу підсилює трагікомічний ефект всієї сцени – незрозуміло, чому у героя так дивно здригаються плечі: він сміється або плаче? [367, с. 174].

І Джерарді, і Набоков мало повідомляють про події, що сталися після закінчення університету. Так, Набоков зізнається, що майже все, що він міг сказати про берлінську пору його життя (1922–1937), він відтворив у романах і оповіданнях, які він тоді ж і писав [165, с. 257]. Джерарді надає навіть детальнішу

інформацію: в якому романі і які власні життєві події він використовував, і хто був прототипом того або іншого героя. Перші його романи «Марність» і «Поліглоти» майже повністю побудовані на спогадах про події громадянської війни й інтервенції на Далекому Сході, а як прототипи своїх героїв він використовував, серед інших, і членів своєї сім'ї, а також найближчих родичів.

Але ці спогади були написані в різний час: Джерарді видав свої «Мемуари» в 1931 році; Набоков же почав писати свій перший варіант спогадів «Conclusive Evidence» лише у 1946 році, а пізніша редакція «Speak, Memory» з'явилася в 1960-і роки, що не могло не позначитися на письменницькій манері обох авторів. Вони звертаються до читача, але Джерарді хоче, щоб читач розділив його почуття і настрої, а Набокову достатньо примусити читача побачити його очима те, що залишилося в пам'яті самого автора. Описуючи Біарріц 30-х років і дітей, що грають на піску, Набоков відзначає, що делегатові-читачеві неважко буде побачити серед них і його [165, с. 144].

Набокову, до того ж, непритаманний інтерес до історії й політики. Його спогади – це картини дитинства, що залишилися в пам'яті, і всього, що було йому найдорожчим і що зробило його тим, ким він став. Джерарді ж, крім розкриття свого внутрішнього «я», залишив цікаві спогади й роздуми про події в Росії 1917–1920 років, які відрізняються не тільки оригінальністю трактування, але й містять елемент сатири, загалом властивий художньому світу Джерарді. Згадуючи неодноразові докори британських послів на адресу російського царя, який перешкоджав народному самоврядуванню, Джерарді резонно зауважує, що, якщо б у російського царя було почуття гумору, він міг би у відповідь вказати британцям на події в Ірландії або висловити стурбованість індійським питанням [367, с. 138].

Сатиричні зауваження стосуються не лише відомих історичних персон. Роздумуючи про причини, що підштовхнули народи Європи до Першої світової війни, Джерарді згадує, що головним задумом був порятунок демократії від автократії, але «результат війни виявився на диво комічним, робить висновок письменник: з одного боку, з'явився більшовизм, з іншого –

фашизм» [367, с. 123]. Навіть у смерті, як вважає Джерарді, присутній гумор, і він не розуміє, чому вважається, що гумористичний аспект може зменшити значущість трагедії, адже за усмішкою часто йде зітхання [367, с. 249].

Від проблеми часу Джерарді переходить до питання реальності, що зображується в художніх творах, – до суперечливого поняття, яке знаходиться в основі всієї літератури. Джерарді погоджується з висловлюванням Л.Толстого, що неможливо вигадати психологію, отже, письменник не завжди може передбачити поведінку свого героя. Навіщо ж тоді брати на себе обов'язок, створюючи вигаданих персонажів і, прикидаючись, що ви можете передбачити, як вони будуть поводитися в певних обставинах і щодо певних людей, ставить питання Джерарді [367, с. 344].

Можна зробити висновок, що подібні думки говорять про перевагу, яку віддає Джерарді автобіографічній прозі, літературі, в якій не треба нічого вигадувати й нічого передбачати, літературі, не тільки здатній надати відповідь читачам на актуальні питання сучасності, але й допомогти самому авторові розібратися у власних вчинках і помилках. Водночас він розуміє, що різні люди (і навіть ті ж самі люди в різний час) бачать світ по-різному [367, с. 34], що доводить існування безлічі точок зору і багатьох інтерпретацій однієї і тієї ж біографії, одного і того ж твору.

У роздумах про літературу і власні життєві перипетії Джерарді неодноразово звертається за допомогою до письменників, найбільш близьких йому за духом і настроєм, чії імена в наші дні входять до скарбниці світової літератури. Так, висвітлюючи суб'єктивність кохання, Джерарді знаходить підтвердження в міркуваннях про любов у Пруста, який також визнавав суб'єктивний характер цього почуття. Але Джерарді не наслідує своїх кумирів. Він наважується з ними не погоджуватися й навіть сперечатися. Відповіді на питання про духовний вплив жінки автор знаходить у Гете, Байрона, у того ж Пруста, але остаточний висновок Джерарді робить сам, вважаючи розповіді про подібний вплив усього лише легендами і відводячи жінці

роль людини зі звичайним інтелектом, яка не може його зацікавити [367, с. 197].

Під час жалоби за батьком Джерарді згадує рядки з Шекспірового «Короля Ліра» про те, як мало Лір піклувався про ближніх. Письменник приймає цей докір близько до серця, звинувачуючи себе в неувважності до батька [367, с. 238]. Розповідаючи про події в Петрограді 1917 року, Джерарді цитує вислів Гете, який за сто років до описаних подій відзначив, що, якщо свободу вінчати автократією, вона неминуче перетвориться на олігархію [367, с. 151].

Але найчастіше від інших письменників Джерарді хоче отримати урок художньої майстерності, знайти відповідь на питання творчості і, можливо, навіть почерпнути натхнення. Розмірковуючи про реальність у житті й літературі, яка інколи ховається за символами, Джерарді цитує Пруста, який розумів, що реальність у житті й літературі є унікальним балансом, крихким зв'язком, і письменник повинен схопити й утримати її, і тоді решта всіх компонентів письменницької праці (предмет зображення, стиль) не має значення [367, с. 328].

У відповідь на звинувачення в намірі втручатися в життя інших людей, Джерарді цитує думку Пруста, що читачі помічають лише жести, мову й певні почуття, якими автор наділяє своїх персонажів, залишаючи без уваги закони, які лежать в основі його творчості, за допомогою яких письменникові і вдається дивувати своїх читачів. Паскудник вважає автора злобним, не розуміючи, що в смішному міститься прекрасне узагальнення [367, с. 165]. Можливо, подібні звинувачення й наштовхнули Джерарді на задум звернутися до жанру автобіографії, показавши читачам, що він не жаліє і самого себе.

У романі часто зустрічаються роздуми й спогади про письменників-сучасників Джерарді, які вплинули на нього або залишили слід в його душі. Це такі відомі майстри, як Лоренс, Шоу, Веллс, Моем, Хакслі. Розуміючи, що подібні вставні нариси про творчість того або іншого письменника не є характерною рисою автобіографічної прози, Джерарді пояснює подібний прийом тим, що думки людини, яка сама чогось досягла на

літературній ниві, не можуть не бути цікавими: «Те, що сказав Гете про Байрона, Толстой про Чехова, Байрон про Вордсворта або Кітса, може виявитися дещо помилковим для освічених поглядів подальших поколінь. Проте, це цікаво» [367, с. 354].

Джерарді неодноразово повертається до визначення жанру власного твору, проте подібні думки виникають у нього не відразу, а вже наприкінці оповіді. Почавши описувати поїздку до Алжиру, Джерарді несподівано обриває свої спогади вставним зауваженням, що скрупульозний автобіограф, звичайно ж, не повинен нехтувати переліком місць, в яких він побував, але тоді б його книга роздулася до неймовірних розмірів. До того ж, докладний опис подорожі до Алжиру можна знайти в його романі «Близьке небо» («Pending Heaven») [367, с. 331]. Джерарді впевнений, що його автобіографію можна переписати наново, з географічної точки зору [367, с. 332].

Джерарді розуміє, що існує багато способів написати автобіографію. Наприклад, у формі питань і відповідей, які даються вельми неохоче: це автор називає «менш прийнятним для себе» [367, с. 361]. Він написав так, як вважав потрібним і як, він упевнений, буде цікаво його читачеві. Письменник представив писемне свідчення всього, що було йому приємним і болісним, що викликало радість і страждання; змалював відчуття й переживання й те, як вони могли вплинути на таку чутливу нервову систему, як його власна [367, с. 70].

Це дійсно роман відчуттів, роман про внутрішнє життя письменника і трансформацію його душевних світовідчуттів у певні зовнішні прояви, а також трансформації зовнішніх подій у певні відчуття й спогади. Між романом і автобіографічним оповіданням є проникна, рухома грань; є рух до чогось третього – до автобіографічної прози, яка припускає активну взаємодію пам'яті та уяви й стане згодом вельми популярною (пізні книжки В. Катаєва «Святой колодець» і «Алмазный мой венец», спогади В. Каверіна, автобіографія М.Спарк «Curriculum Vitae»).

У своїй творчості В.Джерарді створює справжню «модернізацію» концепту «художня реальність», представляючи його у непослідовності оповідної манери, де співіснують декілька точок зору, з яких превалює суб'єктивна, а також зміщеннями в

часі й просторі, що веде до певного дуалізму, який складається із зовнішнього хаосу й прагнення до внутрішнього порядку. Герой знаходить внутрішній порядок шляхом раціонального мислення, яке часто вступає у зіткнення зі світом мистецтва, що вимагає уяви і відображене образом автора. У статті «Моє літературне кредо» сам Джерарді писав, що автор, у свою чергу, вдається до своєрідної, трагікомічної інтерпретації життєвих колізій, таким чином спричиняючи більше відсторонення автора від того, що відбувається [369, с. 169].

3.2 Творчість К.Бліксен – література поза часом і поза простором

3.2.1 Культурно-міфологічний простір циклу «Сім готичних історій»

Карен Бліксен, більш відома під псевдонімом Ісак Дінесен (Isak Dinesen), – письменниця дивовижної особистої і творчої долі. Народившись у Данії, вона майже двадцять років прожила в Африці, а свій перший великий твір написала англійською й опублікувала в США. Як сказав про неї А. Хенріксен, що знав письменницю особисто, Карен Бліксен – «великий анахронізм» датської літератури, аристократка й сивілла, яка змогла поєднати стару культуру з архаїчною некультурою [387, с. 18].

Її бажання писати англійською було викликано кількома причинами. По-перше, живучи в Африці, К. Бліксен щодня доводилося спілкуватися англійською мовою, що, як вважає Е. Йоханнессон, і зробило її англійською письменницею [396, с. 5]. О.Пеленські також погоджується, що життя в Африці якоюсь мірою ізолювало письменницю від Данії і датської мови, але водночас дослідниця відзначила безперечне бажання К. Бліксен досягти комерційного успіху своїм першим твором «Сім готичних історій», що було б вельми доречним після знищення її ферми в Кенії і роман англійською отримав би велику читацьку аудиторію [447, с. 134–135].

М. Кану запропонувала дуже романтичне пояснення наміру К. Бліксен писати художні твори англійською мовою, а не рідною

датською: вона писала мовою кохання, мовою пристрасті, розуміння і єдиної реальності; вона писала так, щоб її міг почути той, до кого вона подумки зверталася, Денніс Фінч Хеттон – мандрівник, мисливець, льотчик і природознавець [93]. У 1931 році він розбився під час польоту; того ж року фінансові проблеми примусили К. Бліксен відмовитися від ферми в Кенії і повернутися до Данії, де вона й почала писати свій перший художній твір – «Сім готичних історій» (перші дві частини було написано ще в Кенії, проте остаточну форму цикл отримав вже на батьківщині письменниці).

Фактично кожен свій твір К. Бліксен писала двічі – спершу англійською, потім рідною датською мовою. Цю точку зору поділяють П. Лівінгстон і С. Ейкен, що відзначали наявність значних розбіжностей в оригінальній версії англійською мовою і її авторському перекладі датською. П.Лівінгстон навіть висунув припущення, що письменниця таким чином дотримується думки, що ці дві книги слід розглядати як абсолютно різні твори, які водночас представляють єдину й неподільну роботу з різноманітними ретроспективними відношеннями між частинами [411, с. 107, 110].

С. Ейкен, у свою чергу, впевнена, що це подвійне написання порушує єдність нашого сприйняття її творчості, яка виходить за рамки національних меж і літературних канонів; таким чином, положення автора стає невизначеним, і Карен Бліксен насправді є і не є Ісаком Дінесеном: цих двох авторів можна розглядати як різних письменників, хоч і мудровано інтертекстуальних [283, с. xix, xxiv].

Як бачимо, не лише фінансові причини обумовили вибір мови, якою К.Бліксен вирішила написати свій перший роман. Якоюсь мірою це було пов'язано з вибором жанру «історій» (tales), що поєднали в собі традицію цікавого сюжету разом з особливою оповідною манерою, яка бере свій початок ще в усній народній творчості і що найбільш яскраво втілилася в «Казках тисячі і однієї ночі», «Декамероні» Боккаччо і «Кентерберійських історіях» Чосера (назва останніх також містить слово «tales» як жанрове визначення).

Кожна окрема історія письменниці вплетена у складну

композиційну мозаїку сюжету, в якій, як писав Д. Ханна, і виявляється в повному обсязі сила уяви К.Бліксен [383, с. 77]. До того ж, підкреслювала С. Брентлі, в англійських країнах завжди була сильна традиція фантастичної літератури, на відміну від Данії [310, с. 13]. Саме в англійських країнах особливою популярністю користувалися так звані «готичні романи», що також могло вплинути певною мірою на вибір мови, якою К.Бліксен написала свій цикл.

В англійській літературі традиція «історій» досягла піку свого розвитку наприкінці XIX – початку XX століття, коли вона була представлена такими іменами, як Р. Л. Стівенсон, Дж. Конрад, С. Моем. Відзначаючи безперечну схожість між «історіями» Бліксен і творами письменників-посередників, таких, як Томас Манн, Джозеф Конрад, Роберт Луїс Стівенсон або Гі де Мопассан, Е. Йоханссон називає К. Бліксен «експертом у мистецтві пастішу», але її бачення життя настільки оригінальне, що її неможливо порівняти ні з ким з цих письменників [396, с. 6]. Проте, її твір виявився для датської публіки настільки несподіваним і дивним, що датський критик Свен Крістенсен назвав його «іноземним, нібито з іншого світу» [цит. за: 387, с. 7].

С. Брентлі знайшла певні паралелі між історіями письменниці й англійським «готичним» романом, німецькими романтиками й оповідною іронією С. К'еркегора [309, с. 376], а Р. Лангбаум побачив за дотепним ренесансним виглядом оповідачів Бліксен внутрішнє відчуття людей XIX століття, здатних силою уяви створити кращий і досконаліший світ, ніж навколишня дійсність [405, с. 73].

О. Пеленські підкреслювала безперечний потяг письменниці до всього екзотичного, що, врешті-решт, знайшло відбиття в оригінальному синтезі інтелектуального романтизму К'еркегора, який продовжив традицію байронічного характеру до середини XIX століття, і уявної казкової країни Г. К. Андерсена [447, с. 39, 46]. Особисті спогади авторки дивним чином переплелися з її культурною пам'яттю, тією зміною в поглядах і культурі Європи, які перетворили XIX століття на особливу епоху, особливий час, що визначив та зумовив своєрідність художнього світу «Семи готичних історій» К. Бліксен, які Р. Лангбаум назвав «книжкою

про Європу» [405, с. 118].

О. Пеленські ж побачила особливий «барочний» стиль «Семи готичних історій», художнє злиття історичного й культурного досвіду, що сформувало Ісаак Дінесен і пізніше викликало певний «бунт» проти романтичної традиції, яка заклала основи її творчості [447, с. 135]. Звідси прагнення замінити реальність маскою, побачити світ у тисячах дзеркальних відображень («Дороги навкруг Пізи») або прожити сотні життів під різними обличчями («Мрійники»).

Це визначило й основну проблематику «Семи готичних історій», герої яких знаходяться в постійних пошуках власної індивідуальності, шукаючи відповідь на запитання «хто я?», у чому О. Пеленські виявила своєрідний хист екзистенціаліста [447, с. 136]. Пошуки сенсу життя переплетені з осмисленням власної особистості, власної унікальності, прихованої, інколи, від очей оточення карнавальною маскою, що і є справжньою філософією життя героїв К. Бліксен.

Т. Віссен вважав, що Бліксен бачить завдання художника в намірі перетворити реальність на маскарад, сховатися від реальності під маскою, таким чином, намагаючись наблизитися до істини [494, с. 69]. Проте Бліксен розуміє завдання художника в дещо іншому: у вихорі маскараду читачеві дається можливість розгледіти іншу реальність, крізь маску відчутти істину, яка прихована від буденної свідомості і традиційного світогляду. Маска не приховує від читача дійсну суть речей, а дозволяє побачити навколишній світ під іншим кутом зору.

«Сім готичних історій» К. Бліксен (1934) представляють цілісну конструкцію, об'єднану тематично й концептуально. Заголовок циклу містить слово «tale», що в перекладі з англійської означає «розповідь, казка», але також і «вигадка». Це визначає манеру викладу подій, що відбувалися сторіччя тому, але поданих і проаналізованих людиною XX століття, яка непомітно присутня на сцені цього дійства. Водночас і самі герої спрямовані в майбутнє, розмірковуючи: все, що здається їм таким важливим, через сто років виявиться для людей, які читають про це, всього лише приємною розвагою [354, с. 168]. Роздуми такого роду й описи загалом властиві творам, заснованим на традиції

усного оповідання. У творі наявна певна стилізація під романи ХІХ століття, насамперед, під такий популярний в Англії та Ірландії «готичний роман». М.Дреббл і Дж.Стрінгер визначали «готичну літературу» як страшні історії різного вигляду, характерною темою яких є зображення минулого, яке не відпускає сьогодення, або ж втручання «темних» століть уярмлення в «освічену» сучасну епоху [510, с. 294].

Можливість «пограти» з минулими епохами, відтворити старі часи на тлі сучасних уявлень про них визначають вибір «готичної» теми, яка формує розуміння ідеї твору письменниці. Проте історії К. Бліксен зовсім не лякають і не жахають, що вони повинні робити за умовами жанру, а швидше розважають; причому так звані «готичні» декорації (покинуті горища, монастирі, кораблі у відкритому морі) є всього лише необхідним антуражем, що створює певний настрій у читача.

Вже перша частина циклу – «Повінь у Нордерні» (*The Deluge in Norderney*) – повною мірою відображає особливості «готичного жанру» К. Бліксен. Дія відбувається в 1835 році на знаменитому курорті Нордерні в Північній Європі, де сталася нечувана катастрофа, що забрала багато життів. Сам заголовок свідчить про те, що головною темою історії буде зіткнення зі стихією; проте читач не може не звернути увагу на вибір слова «deluge», яке в англійській мові використовується для позначення біблійного потопу. Для повені є більш нейтральне слово «flood», але письменниця таким несподіваним заголовком хоче привернути увагу до події в Нордерні як до всесвітньої катастрофи, що подолала рамки повсякденності і піднялася до рівня міфічної глибини.

Перша фраза історії змальовує море як якусь міфічну істоту, якій мешканці цих земель відвели роль диявола, «холодного й ненаситного ворога роду людського» [354, с. 1]. Море мимоволі стає одним з персонажів історії, додаючи всьому оповіданню міфічної глибини. Це те ж саме море, що простягається далеко на захід, омиваючи біле підніжжя скель Дувра; і тепер воно «прийшло в гості» до жителів Нордерні, як повідомляє оповідач [354, с. 4].

Люди, які опинилися у владі стихій, самі стають напівміфічними фігурами, і серед них кардинал Амількар, про

якого пізніше в Нордерні складала легенди, що він міг ходити по воді. До того ж, рятуючи людей від повені, кардинал цитує їм Книгу Йова, вселяючи в серця тих, хто зневірився, віру за допомогою традиційних старозавітних образів. Таким чином, міфічна тема оповіді отримує додаткове теологічне наповнення, в сучасному ключі розкриваючи відомі біблійні сюжети й піднімаючи сюжет до рівня універсального світобачення, зрозумілого всім читачам, незалежно від національності і віросповідання.

Вибір Книги Йова не випадковий: у теології прийнято вважати, що Книга Йова, ймовірно, найстародавніша книга Біблії, написана ще до оголошення Закону. Якби Закон був відомий авторові, було б неможливо не згадати його при обговоренні теми гріха. До того ж, Книгу Йова, як і всю Біблію, приписують Святому Духу, який викликав і передав усі викладені переживання, а записали їх мужі Божії, чією рукою знову ж керує Дух.

Книгу, продиктовану, як він вважає, Святим Духом, пише і кардинал Амількар, упевнений, що є книги, написані від імені Бога-батька (Старий Завіт) і Бога-сина (Новий Завіт), а книги від третього учасника Трійці не існує [354, с. 5]. Книгу Йова він випускає з уваги або ж зменшує її значення. Як стане відомо пізніше, всі цитати з Книги Йова вимовляє не кардинал Амількар, а його слуга Каспарсон, який убив кардинала й переодягнувся в його одяг, але водночас врятував багато людей від смерті і таким чином став легендою.

Головною темою Книги Йова вважаються страждання, через які людина приходиться до самопізнання й самоочищення, а Богові приписується, насамперед, творче начало, уміння творити «велике та непізнане, предивне, якому немає числа» (Книга Йова 5: 9). Як пише С.Бренглі, саме Бог у творах К.Бліксен є головним художником, який представлений метафорично як ляльковод, що смикає нитки долі і отже, змушує ляльок-людей показати гідне видовище [310, с. 8–9].

Перед нами своєрідна метафорична «двомовність» – стародавньої мови Біблії і більш сучасної мови людини ХІХ століття. Ці мови певним чином вступають у внутрішній діалог, у

результаті якого «чужа» мова минулого стає більш зрозумілою, ніж «своя» мова сьогодення. Саме мова минулого стає джерелом сюжетів, міфів, фантазій, і через їх зіткнення письменниця намагається відтворити мультикультурність сучасного світу, в якому різні мови й культури є лише іншими формами відтворення однієї ідентичності, назва якій – світовий літературний і культурний процес.

Отже, «готична» історія К.Бліксен виявляється не такою однозначною; за жахливою дією природної стихії видно театральні підмостки, і глядачі нагороджують героїв сценічними оплесками. Почувши ці аплодисменти, кардинал мимоволі зупиняється й розкланюється, «як це прийнято в актора на сцені» [354, с. 9]. «Театральна» тема отримає своє остаточне обґрунтування наприкінці історії, коли з'ясується, що кардинал Амількар – це насправді його слуга Каспарсон, у минулому актор.

Подвійність існування людини – це поєднання чорного й білого, дня і ночі, подібно до імені старої міс Нат-ог-даг, що в перекладі означає «Ніч-і-день». Все визначено наперед, а люди інколи здаються маріонетками, яких змушує рухатися один і той же механізм. Про це говорить уявний кардинал, вважаючи, що люди отримують розгрішення, коли рука Творця приводить їх туди, куди Він хоче, і «де, можливо, збирається зіграти з ними в чудову гру» [354, с. 15].

Його точку зору поділяє міс Малін, яка завжди була впевнена, що Господь має схильність до маскарадів; він сам продемонстрував здатність прикидатися, коли прийняв зовнішність людини, сина тесляра, і тому навряд чи він хоче почути правду від людей [354, с. 24]. І якби міс Малін довелося зіграти роль богині, то вона звернулася б до віруючих зі словами: «Творить поезію, використовуйте вашу уяву, приховуйте правду від мене. Ваша правда виходить назовні дуже рано, і це означає кінець гри» [354, с. 25].

Уявний кардинал закликає не боятися абсурду й не уникати фантастики, вибирати найбільш нечуване, найнебезпечніше рішення і бути готовим до невеликого обману, оскільки саме з ошуканства і складається велике мистецтво [354, с. 55, 75]. Не

тільки письменник, подібно до Господа Бога, може створити свій власний світ. Сама людина, упевнений Каспарсон, має право творити власну реальність силою уяви, прожити інші життя й заслужити визнання.

К. Бліксен поєднує, здавалося б, неможливі речі у своїй історії: готичний антураж і крамольні теологічні бесіди, міфічні істоти й театральний маскарад, гру й пошуки істини, що говорить про появу нового жанру, відкритого уяви, що творить світ, в якому письменникові відведена важлива роль Творця. Саме роль письменника як творця нового світу привертає увагу К.Бліксен до міфів, в яких вона черпає джерело свого натхнення. Це не лише традиційні скандинавські саги, що змальовують світ як боротьбу стихій, а людину як істоту, рівну богам і здатну їм протистояти. Це «Казки тисячі і однієї ночі» з їх інтересом до нових земель і нових відкриттів, а також сюжети, що відродили інтерес до казки в епоху романтизму, серед них історія Дон-Жуана, п'єси Шекспіра, а також літературні казки В. Гауфа, Е. Гофмана й Г. Х. Андерсена.

Композиція «Повені в Нордерні» побудована на зразок казки В. Гауфа «Харчевня в Шпессарті»: четверо людей вночі виявляються ізольованими від усього світу і щоб не бути захопленими зненацька лихом, а також згаяти час до світанку, коли, можливо, прийде допомога, вони вирішують розповідати один одному історії про себе або своїх знайомих. Одну з цих історій один з оповідачів Бліксен, Джонатан Мерск, називає «Історія Тімона Ассенського». Англійською слово «Assens» співзвучне слову «Athens», що означає Афіни. Тобто історія Джонатана Мерска нагадує історію Тімона Афіського, що її розповів Шекспір.

Історія людини, що збідніла через свою щедрість і стала мізантропом, втративши довіру до людства, була дуже популярною в епоху Відродження, але стала сюжетом на всі часи завдяки Шекспірові. Його Тімон зневірився в людях, побачивши в них лише прагнення до збагачення. А. Анікст писав про Тімона: «Він засудив усіх людей без винятку, вважаючи кожную людину морально відповідальною за те, що вона не чинила опір злу» [11, с. 807].

Історія Джонатана Мерска не вражає глибиною, що говорить про переродження традиційного сюжету в іншу епоху. Змінилися часи – змінилися і відносини між людьми; титани минулого втратили велич пристрастей і опустилися до рівня звичайних буржуа. Джонатан Мерск мав приємний голос і, як він вважав, його талант відкрив йому двері багатих будинків, примусивши найвишуканішу публіку захоплюватися його співом. Втративши голос через хворобу, Джонатан думає, що цей факт розчарує його друзів і, можливо, він навіть їх втратить. На відміну від шекспірівського Тімона, Мерск відразу приймає цю можливість.

Але бесіда з його найближчим другом відкриває йому правду: його приймали в багатих будинках не тільки завдяки його таланту, але й завдяки тому, що він є незаконнонародженим сином барона Герсдорфа, багатого і впливової людини. Саме подібне безчестя примушує Джонатана замислитися про смерть; проте його внутрішнє розчарування і біль стають джерелом нової моди. Молоді люди Копенгагена починають носити чорне й говорити з гіркотою про світ, а пані бажають бути однією ногою в труні.

Справжня трагедія людини підміняється тривіальним фарсом, карнавальним маскарадом, і навіть спроба самогубства не вдається Джонатану, оскільки в останню мить до нього підбігає пані в чорному, яка бажає покінчити життя самогубством разом з ним. Вилікуватися йому допомагає порада людини, яку він вважав своїм батьком, капітана Мерска. Він знає один вихід для бентежної душі – солоня вода. Фраза отримує несподіване реальне втілення: повінь в Нордерні показує Джонатану справжній сенс життя і смерті.

Якщо розповідь Джонатана побудована за мотивами античного сюжету, який пізніше розповів Шекспір, то історія Малін Нат-ог-даг подає сучасну інтерпретацію легенди про королеву Зігрід Гордовиту, що, як кажуть у старовинних сагах, покликала всіх претендентів на її руку, а потім спалила їх в будинку, бажаючи таким чином навчити конунгів Норвегії, як слід до неї свататися.

Міс Малін також славилася своєю пихатістю і непоступливістю, подібно до королеви Зігрід. Проте, як зазначається в історії «Повінь в Нордерні», і Малін не вдалося

уникнути долі звичайних смертних: у той час, коли вона готувалася спалити претендентів на свою руку, їй довелося зробити вибір. Цим нещасним виявився принц Ернест Теодор Ангальтський, і його трагічну долю порівнюють з долею християнського героя Олафа Трігвесона, короля Норвегії, що наважився посвататися до королеви Зігрід («можна прочитати сагу про трагічний результат зустрічі цих двох гордих сердець») [354, с. 19].

Королева Зігрід відмовилася вийти заміж за Олафа, насамперед, через релігійні причини, оскільки їй довелося б прийняти християнство. Під час сварки із Зігрід Олаф ударив її, і чванлива королева не пробачила героя. Зібравши коаліцію проти короля Норвегії, вона розбила його у вирішальній битві і повністю задовольнила свою помсту, побачивши поваленого короля мертвим.

В історії Малін Нат-ог-даг непримиренність стародавньої саги замінюється романтичнішим рішенням зіткнення двох гордих людей. Міс Малін погоджується стати дружиною принца Ернеста, хоч і не дозволяє поцілувати себе навіть на прощання. Долю їх вирішує божественне втручання: принц Ернест гине на полі битви, а міс Малін поступово божеволіє, вважаючи себе найбільшою грішницею, жертвою якої став і нещасний принц.

Проте стародавня оповідь з'являється в історії ще раз: у момент смерті принц Ернест стискає в руці пасмо волосся міс Малін, – пасмо, яке стало для нього «пером з крила валькірії, що підіймає його із землі» [354, с. 20]. Згідно зі скандинавськими сагами, валькірії були другорядними божествами, які служили Одіну, і в обов'язок яких входило відносити воїнів, загиблих у бою, у Валгаллу, щоб надалі вони стали безсмертними воїнами Одіна. Стародавня образність робить романтичну історію глибшою й універсальною, поєднуючи старовину й сучасність, минуле й сьогодні.

Цікаво, що в написанні слова «валькірія» К.Бліксен використовує його староанглійську форму «Walkyrie», тоді як сучасна версія виглядає як «Valkyrie». Подібний вибір написання надає всій історії більш «англійське» звучання й одночасно показує всеосяжний характер стародавніх оповідей, що не знали

меж та мовних відмінностей і об'єднували народи в їх прагненні подолати зло.

Історія юної графині Каліпсо – це перероблення ближчого за часом міфу, в основі якого – доля відомого німецького поета-романтика Августа фон Платена, інтелектуала, поліглота, філософа й гомосексуаліста, платоніка за переконанням, який перетворив пристрасть з фізичної на інтелектуальну. За сюжетом Каліпсо є племінницею графа Августа Платен-Халлермунда, що навчив її грецької і латині, красі вищої математики і мріяв, що коли-небудь вона стане хлопчиком. Свій будинок граф Серафим (як його називає міс Малін, іронічно дорівнюючи, таким чином, за статусом до ангелів) перетворив на монастир, куди приймалися прекрасні юні ченці виняткових здібностей і вишуканих манер, і де не було місця Каліпсо.

Саме ім'я героїні історії занурює читача у світ старогрецьких міфів, зокрема, в міф про мандри Одісея, який на острові німфи Каліпсо провів довгих сім років. Каліпсо – образ жінки спокусливої і водночас підступної, яка утримувала Одісея хитрістю або ласкою. Графиня Каліпсо з історії К.Бліксен, живучи в оточенні самих чоловіків, абсолютно не відчувала власну привабливість і навіть хотіла відрізати волосся і відрубати груди, щоб стати схожою на хлопчика, подібно до амазонок, які випалювали груди, щоб було зручніше стріляти з лука (цей старогрецький сюжет в історії К.Бліксен не отримує розвитку, будучи лише відповідною ілюстрацією для порівняння). Але саме картина на старогрецьку тематику, що зображувала сцену з життя німф, фавнів, кентаврів і сатирів, відкриває Каліпсо очі. Подібно до старогрецької Каліпсо, що виконала волю богів і відпустила Одісея на волю, боги картини допомагають графині Каліпсо знайти власну свободу.

Міф у розумінні К.Бліксен підіймається до архетипового узагальнення, постійно повторюючись упродовж історії людства. Т.Манн у лекції, присвяченій мистецтву роману, відзначав важливу роль епічного начала в мистецтві: «...воно не може задовольнитися одиничною деталлю, окремим епізодом, йому потрібне ціле, увесь світ з його безліччю епізодів і частковостей, і він самовіддано зупиняється на кожному з них, немов цей епізод і

випадковість для нього особливо важливі» [142, с. 276]. Таким чином, саме міф, начало усіх начал і першопричина усіх речей, допомагає К.Бліксен створити особливий світ, де ціле, пов'язане з частковостями, творить універсальне світовідчуття.

Щодо справжніх історичних подій, то вони виступають як тло на театральних підмостках, на яких розігруються трагедії й комедії людського життя. При цьому реальні історичні діячі здаються лише частиною маскараду. Так, міс Малін згадує свої зустрічі з папою Римським Пієм VIII, називаючи його доброю людиною і прекрасним папою, якого підло отруїли його вороги [354, с. 31]. Цей опис не має нічого спільного зі справжнім Пієм VIII, що став папою в 1829 році і відзначився поверненням до середньовіччя в історії католицької церкви своєю запеклою боротьбою з будь-яким проявом вільнодумства.

Або король Франції Луї Філіпп, якого уявний кардинал називає, як багато людей у XIX столітті, «королем-буржуа» і не обіцяє йому більше тринадцяти додаткових років правління (відомо, що в 1848 році король був позбавлений влади), насамперед, тому що своєю поведінкою король підриває основи королівської влади, що базується на поняттях величі й благородства. Пізніше з'ясується, що Каспарсон насправді незаконнонароджений син герцога Орлеанського і молодший брат короля Луї Філіппа. Реальність отримала нові форми і виявила нову правду.

Останню крапку в історії поставить міс Малін, новоявлена Шахерезада, яка перериває історію на найцікавішому місці, щоб залишити слухача в напрузі й дати собі можливість насолодитися ще одним днем життя. Е.Йоханнессон відзначав, що арабські казки мали певну мету: вони розповідалися, щоб вилікувати хворий розум і холодне серце володаря [396, с. 9]. Метою історій К.Бліксен було звільнити читача від буденності, примусити його побачити світ по-новому, побудований на вигадці і фантазії, але який від цього не став менш зрозумілим і реальним.

Міфічна тема отримує новий розвиток у повісті «Мавпа», яку Е.Йоханнессон назвав «найбільш готичною», виходячи з декорацій, в яких розгортаються події (монастир, старовинний замок), а також з атмосфери таємниці й жаху [396, с. 55]. Проте

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

При дворі стало відомо, що молоді офіцери гвардії, до кола яких входив і Борис, дотримуються нетрадиційної сексуальної орієнтації, і тепер, щоб зберегти свою репутацію, Борис повинен терміново одружитися. Його вибір падає на дочку сусіда, барона фон Хопбаллехуса, Афіну. Знову на сторінках історії виникають старогрецькі образи: Афіна вважалася у Стародавній Греції богинею мудрості й знань, а також непереможною богинею війни. А в імені барона легко прочитується натяк на бога виноробства Бахуса, з ким у нього є і зовнішня схожість (могутній торс, короткі ноги, грива сплутаного сивого волосся). Абатиса порівнює Афіну також з давньоримською богинею полювання Діаною, яка була запеклою чоловіконенависницею, відводячи Борису роль Актеона, який, покохавши Діану, був убитий нею за те, що наважився споглядати богиню під час купання [354, с. 137].

Афіна також нагадує Борису дочку велетня зі старої балади, яка знайшла людину в лісі і, здивована, принесла її додому, щоб погратися. Але велетень наказав їй відпустити людину, сказавши, що вона зламає її [354, с. 129]. Казковість сюжету лише посилюється прекрасними описами природи по дорозі до замку барона, в чийх лісах, як згадує Борис, багато років тому старому садівникові пощастило побачити табун одноногих [354, с. 120].

За столом гості говорять про мавпочку абатиси, привезену їй у подарунок із Занзібару, і барон згадує про ідоли вендів, стародавнього слов'янського народу, з чийої країни, як він вважає, і походить його сім'я. Венди – стародавній народ, майже міфічний, що жив у VI–XIII століттях на території між Ельбою і Одером, виступив проти християнізації, за що і був майже повністю знищений. Як згадує барон, богиня кохання у вендів була дволикою: спереду – прекрасна жінка, ззаду – мавпа [354, с. 130–131].

Світ замку Хопбаллехус здається Борису хаотичним, але

водночас він мимоволі віддає перевагу подібному хаосу над відлагодженим механізмом монастиря. Але за зовнішнім респектабельним фасадом монастиря вирують ще жорстокіші пристрасті й бажання, ніж у хаосі навколишнього світу. Про це інакшовно повідомляє сама ігуменя, переказуючи казку про короля Аву і його прекрасний звіринець. Одного разу султан Занзібару подарував королю Аві африканського слона, який був більший і величніший за індійських слонів. Всі боялися слонів султана, і страх примусив короля посадити слона на ланцюг і замкнути подалі від своїх очей. Проте ночами по вулицях міста стали блукати тіні слонів, і люди тепер боялися залишати свої житла з приходом темряви. А справжній слон незабаром помер [354, с. 140–141].

Ця історія справляє глибоке враження на Афіну, яка відчуває себе такою ж замкненою в клітці твариною. Для неї король Ава не казковий персонаж, а реальна людина, що б'ється за свободу своєї батьківщини проти британських колонізаторів. Афіна мріє поїхати до Індії, щоб побачити цю боротьбу, в якій, як кажуть, беруть участь навіть спеціально навчені тигри [354, с. 145]. Індія все одно бачиться європейцеві в казковому ореолі, світом, в якому люди і звірі живуть у первісній гармонії.

Подібні казкові мотиви додають всій історії комедійної театральності, про що писав Д. Ханна, який назвав повість «Мавпа» «гротесково комічною й дуже смішною» [383, с. 147]. З цим висловом важко погодитися, оскільки, незважаючи на зовнішню казковість сюжету, історія наповнена філософською ідеєю марності людських прагнень. Усім головним персонажам цієї вистави відведені певні ролі, і всі вони мріють зірвати з себе маску й знайти справжню суть. Борис незадоволений своєю роллю багатообіцяючого молодого офіцера, перед яким відкривається блискуча кар'єра, але не хоче турбувати матір і хрещену, тому й погоджується з планом ігумені спокусити Афіну.

Незадоволена своєю роллю й Афіна, запекла республіканка в душі, що, незважаючи на своє аристократичне походження, мріє відрубати голови всім тиранам Європи, або, в найгіршому разі, відправитися в армію короля Ави. Проте розуміє, що їй як жінці

не доведеться здійснити свої мрії.

Втекти від самої себе, сховатися під іншою личиною намагається й ігуменя монастиря. Вона стає живим втіленням богині кохання стародавніх вендів, що поєднувала в собі дві сутності – жінку і мавпу. Лише на останній сторінці історії читачеві вдається побачити справжню ігуменю, яка до цього ховалася під маскою мавпи, а мавпа в подібності ігумені, як справжня богиня любові, намагалася влаштувати брак Бориса й Афіні.

Спочатку сцена спокушання Афіні повністю позбавлена романтичності й ліричності. Вона неначе списана зі старогерманського епосу про войовничу королеву Брюнгільду і великого героя Зігфріда, який тільки і зміг перемогти прекрасну королеву. Борис і Афіна також зійшлися в поєдинку не на життя, а на смерть, і Борис свою битву за стародавнє дике кохання порівнює з шаленством безсмертних воїнів Валгалли, а сама Афіна здається йому воїном, що стискає рукоятку меча, промовляючи важливу клятву [354, с. 153–154].

Але результат битви виявляється несподіваним: прагнучи приборкати войовничу діву, Борис її цілує, і поцілунок збиває з ніг Афіну сильніше, ніж удар кулака. Вона падає бездиханна, подібно до героїні казки, але на обличчі її застиг зовсім не казковий вираз огиди. Цю ж відразу відчуває і сам Борис, невдалий коханець, що захотів змінити маску, замінити комедію трагедією, але погано зіграв запропоновану роль.

В історії «Дороги навкруг Пізи» тема життєвої комедії отримує нове прочитання, персонажі й автор виступають в іншій якості. Головний герой твору датський аристократ Август фон Шиммельманн виявляється мимоволі втягнутим у справи декількох знатних італійських родин, виступаючи певною мірою в ролі спостерігача й оповідача. Д. Ханна характеризує графа Августа як людину швидше чутливу, ніж спроможну думати; він підкоряється обставинам замість того, щоб їх зумовлювати й ними керувати, і ставиться до життя як до спектаклю для естетичної насолоди, а не поля для дії [383, с. 135].

У цьому сенсі показовою стає сцена виступу театру маріонеток, яку дивляться граф Август і Агнеса. П'єса називається «Помста правди», і її написала сама К.Бліксен.

Сюжет простий: у результаті прокляття відьми брехня, сказана героями п'єси, одразу перетворюється на правду; лицеміри, таким чином, стають добродійними, хвалько стає героєм, а старий скнара, що скаржився всім на бідність, втрачає свої гроші.

У кінці п'єси відьма вимовляє слова, що пояснюють зміст не тільки п'єси маріонеток, але й всієї творчості К.Бліксен: «Правда, діти мої, в тому, що ми всі – персонажі комедії маріонеток. Що краще, ніж комедія маріонеток, пояснить задуми автора» [354, с. 199]. Ці слова знаходять відгук у серці Августа, який усвідомив, що, якби його життя перетворилося на комедію маріонеток і свою роль він би знав дуже добре, йому було б набагато легше жити. Отже, Август погано розуміє відведену йому роль, і всі його проблеми пов'язані саме з цим.

Інтерес до комедії в творчості К. Бліксен, вважає Т. Віссен, пов'язаний з необхідністю дистанціюватися від того, що відбувається, прокласти межу між персонажами й аудиторією [494, с. 85]. Але в цьому можна побачити й бажання письменниці дати своїм персонажам більше свободи самовираження й самопізнання, дар, яким люди найчастіше нехтують.

П'єса маріонеток, композиційно поставлена в центр сюжету, стає кульмінацією, в якій сходяться всі лінії розповіді цієї «італійської» історії К. Бліксен. Стара Карлотта колись присяглася, що ніколи не благословить шлюб своєї онуки Розіни з її кузеном Маріо. Дізнавшись, що Розіна чекає на дитину, Карлотта відправляється до Пізи з наміром її благословити, але дорогою потрапляє в аварію й ламає праву руку. Клятва залишиться непорушною: Карлотта не зможе благословити Розіну до її пологів.

Створюється враження, що невидимий, але всемогутній творець постійно втручається в справи цих людей, смикає їх за мотузки, примушуючи діяти так, а не інакше. Як і в п'єсі маріонеток, сподівання й надії героїв історії виявляються марними. Здається, що зла доля втручається в їх справи й наміри. Як охарактеризував подібний поворот сюжету А. Хенріксен, К.Бліксен, поєднавши ці дві інтриги, перетворила людей, які були злочинцями в людській трагедії, на блазнів божественної комедії [387, с. 24]. Звідси доречними стають цитати з Данте, якими

обмінюються принц Ніно й Агнеса.

Важливим елементом повісті є дзеркало, в яке любив дивитися головний герой граф Август. У студентські роки його кімнати були прикрашені дзеркалами й друзі жартували над його, як їм здавалося, пихатістю. Але сам Август упевнений, що дзеркало може сказати правду людині про неї саму. Інший спосіб дізнатися правду – це зустрічі й життя серед людей, в душах яких відображені твоя особистість і саме буття, хоча подібні віддзеркалення можуть бути спотвореними [354, с. 165–166].

Зустрічі з людьми іншої культури й образу думки змушують головного героя замислитися. Коли Август дивиться на незнайомого італійця в таверні, він не може позбутися думки, що предки цієї людини жили в мармурових палацах і писали філософські трактати в той час, як його власні предки мешкали в лісах, виготовляли зброю з каменю та одягалися в шкури тварин, кров яких вони пили [354, с. 181].

Навіть зовні герої відрізняються: в італійця вузька кисть і випещена маленька рука, а в Данії, розмірковує Август, у всіх товсті кістки і кисті рук, і чим вище становище їх власників, тим вони товщі. Август ще не знає, що перед ним перевдягнута дівчина, таким чином його висновки насправді надумані й навіть двозначні.

Водночас так само умовні й уявлення італійця про Данію. Дізнавшись, що Август з Данії, його співрозмовник-італієць говорить з ним так, ніби Август тільки що залишив двір короля Клавдія. Він схвильовано цитує шекспірівську п'єсу, і Август не хоче його засмучувати повідомленням про те, що Ельсінор практично зруйнований. Читач не може не помітити, наскільки фантазійними виявляються уявлення героїв один про одного.

Принц Ніно – справжній анахронізм у цій історії, незважаючи на свою молодість. Він живе минулим: тримає оркестр, що виконує тільки італійську музику, бере участь у класичних кінських заїздах, а в своєму маєтку влаштовує свята збирання винограду на античний зразок. До того ж, повне ім'я принца Ніно – Джованні, італійський варіант імені Дон Жуана.

Легенда про Дон Жуана цікавила К. Бліксен саме своєю архетиповою універсальністю. У таверні старий принц Поцентьяні розповідає про поета Монті, що написав «Дон

Жуана». Поет Монті в розмові з монсеньйором Тальботом засмучувався через те, що його героєві доведеться вічно горіти в пеклі, таким чином наполягаючи на реальності свого Дон Жуана. Тальбот же вважав неприпустимим намагання Монті стати творцем, схожим на Господа. Монті, у свою чергу, відстоював право художників бути знаряддям у божественних руках; саме в Бога з'являються ідеї про того або іншого персонажа, які він утілює руками художників: «Коли ви помрете, ви, можливо, згаснете, як свічка, але в особняках вічності ходитимуть Орlando, Мізантроп і моя донна Ельвіра. Таким є план роботи Господа, і якщо він нам здається дещо повільним, хто ми такі, щоб критикувати його, розуміючи, що ми нічого не знаємо про час або вічність?» [354, с. 188].

Реальність і вигадка поєдналися; читач має право спостерігати за процесом творчості, за божественним задумом і його втіленням на сторінках роману. У кінці історії Агнеса й Ніно розуміють, що, подібно до маріонеток у п'єсі, вони перебувають у чийось сильних руках і не уявляють, що буде з ними в майбутньому [354, с. 209]. У них є ця мить і вічність, світ марень, який здається реальнішим, ніж навколишня дійсність.

В останній сцені повісті Август знову дістає дзеркало й уважно дивиться в нього, шукаючи відповідь на питання про власну суть, власне призначення, власне місце в мозаїчному панно Творця, з яким порівнює життя людини Карлотта, нарікаючи на те, що Бог дуже поволі заповнює цю мозаїку [354, с. 215]. Таким є й завдання автора, що поступово вводить читача в художній світ своєї вигадки, тримаючи його в напрузі і примушуючи швидше дістатися кінця історії й пошкодувати, що все так швидко закінчилося.

Найдетальніше тема марення, мрії досліджується в історії під красномовним заголовком «Мрійники». Композиційно історія має обрамлену конструкцію, характерну для жанру «tale», чим нагадує новели Дж. Конрада, який також відносно своїх оповідань використовував термін «tales». До того ж, дія розгортається на кораблі, що прямує до Занзібару, і кількість персонажів обмежена. Один з них – молодий Саїд Бен Ахамед, який їде до Занзібару, щоб помститися своїм ворогам. Він залишиться всього лише фігурою на палубі, і, як уточнює оповідач, про помсту

Саїда розповідають інші історії.

Двоє інших персонажів, кожен по-своєму, втілюють образ оповідача. Перший з них – відомий поет Міра Джама, який втратив своє мистецтво, коли пізнав реальність. «Коли ти знаєш, як все йде насправді, ти не можеш складати про це поеми», – говорить старий оповідач [354, с. 274]. Єдине, що йому залишилося в цьому світі, – це сни, в яких він не відчуває страху, і темрява яких водночас може викликати нез'ясовну насолоду.

Інший оповідач – англієць Лінколн Форснер, історія кохання якого стає головною сюжетною лінією історії. Міра Джама говорить, що Лінколн мріє наяву, дозволяючи подіям відбуватися без його участі, і, можливо, головна причина цього – той факт, що Лінколн втратив своє коріння, а, може, ніколи його не мав [354, с. 277–278]. Лінколн, подібно до Августа, – герой рефлексуючий, а не діючий. Він не живе, а спостерігає за життям, яке інколи замінюється сновидіннями.

Х.Ортега-і-Гассет у статті «Думки про роман» порівнює читання роману із зануренням читача в сомнамбулічний сон [192, с. 298]. Д.Ханна писав, що, на думку К.Бліксен, мистецтво й сон мають власну правду, пропонуючи свободу від моральних зобов'язань і звільнення від життєвих обставин, створюючи світ, в якому правда уяви стає верховною реальністю [383, с. 104].

Такий світ уяви зображує в «Мрійниках» Лінколн Форснер. Спершу він просить Міру розповісти яку-небудь історію, а коли той відмовляється, розповідає історію, що трапилася з ним двадцять років тому в Римі, де він зустрів незвичу жінку, що стала його найбільшим щастям і відчаєм. Цю жінку звали Олалла, в чому можна бачити певне перекликання з оповіданням Р. Л. Стівенсона «Олалла».

Слід зазначити, що ім'я головної героїні іспанське і звучить як «Олалья». До того ж, воно є похідним від імені святої Євлалії, яка прийняла мученицьку смерть за те, що виступила проти несправедливого утиску перших християн. В оповіданні Р. Л. Стівенсона цей момент святості головної героїні неодноразово обігрується. Так, закоханому в неї геросеві вона здається «святою, нереальною істотою», що існує в повній ізоляції душі разом з чужими їй рідними [478, с. 192].

Але Олалла Стівенсона складніша за християнську мученицю. Пізніше герой називає її «сполучною ланкою між світом мертвих, з одного боку, і чистим Богом, що вміє прощати усе, з іншого», що робить її одночасно і твариною, і божеством, яка володіє і невинністю, і неприборканістю природи [478, с. 205]. Себе ж Олалла порівнює з маріонеткою в руках мертвих предків, що нею керують, душі яких вона відчуває у своїх грудях. Здається, справдився первинний кошмар героя, викликаний портретом далекого предка Олалли, який був написаний так майстерно, що, здавалося, ожив у тілі якого-небудь нащадка [478, с. 173]. І, незважаючи на всі свої надії вирватися на волю, Олалла Стівенсона залишається розіп'ятою на хресті своєї долі в буквальному й переносному сенсі слова (у пам'яті героя вона залишається такою – розгубленою дівчиною, що спирається на придорожнє розп'яття).

Щодо героїні Бліксен, то образ святої мучениці – всього лише одна з масок Пеллегріни. Єдине, що споріднює її зі святою Євлалією, – це здатність воскреснути на мить після фізичної смерті, щоб вимовити пророчі слова, які підбивають підсумок її життєвого шляху. Таким підсумком стає остання пісня Пеллегріни Леоні. Її таємниця так і залишається нерозкритою, а сюжет історії – це пошуки справжньої автентичності жінки, що ховається за безліччю масок.

Казка і фантастика зіллються в одне ціле в історії про життя Пеллегріни Леоні (це справжнє ім'я містичної персони, яку переслідував Лінколн). Її розповідає Маркус Козола, що знав її протягом багатьох років і був відданий їй до останнього подиху. Відбувається цікавий оповідний експеримент: Маркус переказує історію Лінколну, потім Лінколн викладає її Мірі Джамі, а Міра Джама говорить, що вже чув її раніше, і йому навіть здається, що він її й придумав [354, с. 354]. Вигадка й інакомовлення ускладнюються, все більше заглиблюючись у минуле.

Р.Лангбаум звернув увагу, що «Мрійники» – це казка про європейський дух, яка розповідається азіатам-африканцям десь біля берегів Кенії, тобто вона віддалена від них не лише місцем і культурою, але й часом, неначебто вона належала легендарному минулому [405, с. 101]. Проте фраза Міри Джамі про його

можливе авторство стирає цю уявну межу між людьми і країнами, культурою і часом.

Пеллегріна Леоні – знаменита оперна дівка, якою захоплювався весь світ і аплодували найвимогливіші критики. Але під час пожежі в театрі Пеллегріна втратила голос і вважала за краще здатися померлою, ніж зізнатися публіці, що вона більше не може її чарувати. Важливим моментом для визначення особистості Леоні стає той факт, що пожежа почалася в театрі, коли там давали «Дон Жуана».

Нещастя примушує Пеллегріну прийняти несподіване рішення: вона хоче змінити свою особистість; для неї Пеллегріна вже померла, без голосу її немає. Тепер вона хоче сховатися під сотнею масок, прожити сотні життів, хоче відмовитися від необхідності бути єдиною у своєму роді. Приймаючи рішення зректися свого минулого життя, Пеллегріна звертається до себе в третій особі, неначебто вона несподівано усвідомила, що колишньої, а значить справжньої Пеллегріни Леоні більше не існує. Як вважає Д. Ханна, нещастя допомогло співакці усвідомити повною мірою власну особу, водночас безповоротно позбавивши її цієї індивідуальності [383, с. 110].

О. Пеленські називає Пеллегріну жіночим Дон Жуаном: вона викликає в чоловіках солодке томління, але водночас зберігає власну свободу завдяки усвідомленому розриву зв'язків з оточенням [447, с. 132]. Життя Пеллегріни, разом з тим, проходило в сотнях ролей, неначебто вона намагалася знайти свою нову справжню суть.

Цікаво, що в перекладі з італійської *pellegrino* означає «чужоземець», а також «мандрівник, пілігрим». Тобто, спочатку природа наділила Пеллегріну унікальним талантом, який робить її чужою у власному світі, поставивши поза колом звичайних людей. Втративши голос, позбувшись унікального дару, Пеллегріна відправляється в мандри, паломництво, з метою знайти свою втрачену суть, повернути втрачене минуле. Але Маркус Кокоса називає Пеллегріну «Донною Кіхотою Ламанчською» [354, с. 336], ніби підкреслюючи марність пошуків Пеллегріни.

Міра Джама підводить певний підсумок історії, виступаючи від імені Господа, Творця всього сущого, якого він довго намагався зрозуміти, і з яким, врешті-решт, потоваришував. Він упевнений, що Бог любить зміни й завжди віддає перевагу хорошему жарту. Раніше, згадує Міра Джама, він холодив серця людей страшними історіями; тепер він стане розповідати смішні випадки, щоб примусити людей сміятися, хай за це, за законом Пророка, його і позбавлять права свідчити в суді [354, с.355]. Він осягнув важливішу істину, ніж усі пророки землі, – мистецтво мінливе, багатолике й іронічне.

Тема творчості та пошуків власної творчої ідентичності стає рушійною силою останньої повісті К.Бліксен із цього циклу, яка має промовисту назву «Поет». У творі два головних герої – радник Матісен і обдарований поет з народу Андерс Кубе. Матісен обожає поезію і всіх, хто може її створювати, тому він і стає покровителем Андерса. Свого часу, після повернення з Веймара, де йому пощастило зустрітися з Гете, Матісен намагався сам писати поетичні твори, але, будучи суворим критиком поезії, він зрозумів, що це завдання йому не під силу. Проте він зізнається, що поза поезією для нього не було справжнього ідеалу життя [354, с. 362]. Якщо він не здатний творити поезію сам, він протегуватиме її геніям.

Сама атмосфера датського містечка Хіршхолма, в якому відбувається дія, сприяє поетичному настрою. У місті панують романтичні спогади про трагічну любов королеви Кароліни Матільди і придворного лікаря. Закоханих вистежили, доктора стратили, а нещасну королеву відправили у вигнання. На місці палацу, в якому зустрічалися коханці, звели церкву, «немов хрест на його могилі» [354, с. 358].

На зміну анакреонтичним мотивам XVIII століття прийшло пристойне XIX століття, і в той час, коли чоловіки почали носити бакенбарди, а пані – локони, «гріхи людей в пудрі стали здаватися їм романтичними, подібно до пристрастей і злочинів на сцені» [354, с. 359]. Таким же романтичним уявляється і XIX століття людям, що спостерігають за ним зі століття XX. К. Бліксен використовує оригінальний прийом «віддзеркалення віддзеркалення», тобто читачі-сучасники XX століття бачать XVIII століття очима людей XIX століття, що надає історії

міфічної глибини.

У цій історії читачі знову зустрічаються з графом Августом фон Шиммельманном, знайомим їм за повістю «Дороги навкруг Пізи». Спочатку за задумом К.Бліксен «Дороги навкруг Пізи» повинні були відкривати цикл історій, а «Поет» завершувати; звідси й необхідність у наскрізному персонажі, який виступає спостерігачем подій. Він нічого не робить, але саме його присутність примушує ситуацію розвиватися в певному напрямі.

Роки не змінили графа Августа: він, як і раніше, меланхолійний і впевнений, що йому не судилося щастя, оскільки в його житті щастя зовсім не таке, яким воно повинне бути, а таке, яким його бачать інші, немов відбиттям в дзеркалі [354, с. 380]. Він розуміє всю примарність реальності і нездатність художника відобразити її у своїх творіннях. У розмові з Матісеном Август, як приклад, розглядає зображення троянди: художник ніколи не намагається представити глядачам китайську, персидську або голландську троянду, або, відповідно до періоду, троянду в стилі рококо чи ампір. Художник вважає, що просто намалював троянду, але йому не уникнути впливу часу; і, врешті-решт, хто знає, як виглядає троянда? [354, с. 383]

Такою ж відносною може вважатися і правда про розуміння чесноти, справедливості або Бога: іудеї представляють свого Бога не так, як ацтеки в Америці, або янсеністи в Європі. Світ великий, уява людей безмірна; з безлічі думок і уявлень можна скласти величезне полотно, яке й міститиме велику правду. Певною мірою, Август більше захоплюється ідеєю форми, ніж змістом, і в цьому Е. Йоханссон бачить паралель між Августом фон Шиммельманном і Густавом фон Ашенбахом з новели Т. Манна «Смерть у Венеції» [396, с. 65].

Дійсно, і графа Августа, і Ашенбаха можна уявити справжніми героями епохи, але й Т.Манн, і К.Бліксен досить стримано й іронічно ставляться до своїх героїв. Обидва герої приїжджають до Італії з Півночі, і новий світ допомагає їм відчутти сумнів у сенсі власного існування. З презирством спостерігає Ашенбах за групою молоді на кораблі, серед яких виділяється безглуздо одягнений моложавий старий, і його мимоволі охоплює невиразне відчуття, «що світ, поза сумнівом, має хай трохи помітний, але вже невловимий намір

перетворитися на нісенітницю, на карикатуру» [143, с. 107].

Безглуздість світу К. Бліксен втілює в образі радника Матісена, який так і залишився душею компанії в світському житті Веймара поряд з Гете, який здається йому своєрідним богом, легендарним персонажем з напівміфічного минулого. Матісен називав Гете ідеалом людини, «суперменом», якби тільки це слово було вже винайдене [354, с. 360]. У XVIII століття прокладається місток зі століття XX, при цьому ситуація набуває іронічно-сумного відтінку. К. Бліксен пародіює відомі комікси про Супермена, сміється з уявлень людей XX століття, які вбачають ідеал людини тільки у величезній фізичній силі, забуваючи про моральність і інтелект.

Матісен зустрічав Гете кожного ранку під час прогулянок, і одного разу його представили великій людині. У відповідь на питання Гете Матісен низько йому вклонився і відповів: «Я найвідданіший слуга Вашої Милості». Надалі Матісен продовжує втілювати в життя цю фразу, подумки завжди перебуваючи у Веймарі поряд з Гете. Таким чином, Матісен живе в двох світах, в одному з яких він обіймає посаду в суді, зустрічається з друзями, що дає йому можливість представити себе «суперменом у мініатюрі» [354, с. 361]. В іншому, він мріє про безсмертя в історії, тому про Наполеона і героїв Великої французької революції знає більше, ніж про своїх співвітчизників.

Саме в Андерсі Кубе він побачив для себе можливість подібного безсмертя, претендуючи на роль Мефістофеля поряд з молодим Фаустом. Він упевнений, що повинен ретельно охороняти свого молодого протеже, помістивши його в якусь ізольовану клітку з тим, щоб приховані в ньому таланти знаходили вихід лише в поезії. Але дивний, алогічний світ Андерса, побудований на образах «Старшої Едди», не вкладається в суворі рамки розуму, в яких існує радник. Р. Лангбаум відзначав, що радник і Андерс – це два різних типи поетів: радник, подібно до Гете, – поет Нового Часу, який долає межі критичного розуму; селянин Андерс – швидше поет містичний, який не стільки думає, скільки бачить [405, с. 112]. Він ставить під сумнів можливості розуму усвідомити непізнане, чого не може прийняти Матісен.

Історія отримує інший розвиток після того, як у маєтку під символічною назвою *La Liberté* (з фр. «свобода») з'являється молода вдова Франсіна. Любов до неї допомагає Андерсу звільнитися від впливу Матісена: він не хоче більше жити у світі марень і вигадки, бути чиясь маріонеткою. Персонаж залишає сторінки художнього твору, символічно вбиваючи свого автора-творця, який, у свою чергу, потрапляє у світ літератури, у свій примарний Веймар, де колись написав трагедію «Вічний жид». Цей світ літератури – місце, де літературні персонажі вільно переміщуються, відвідуючи один одного, і де вони почувають себе в цілковитій безпеці.

Матісен пригадує короля Ліра й те жалюгідне становище, в якому він знаходився, коли вбивці йшли по його слідах, а навколо панувала темрява і шаленіла буря. Але король відчував себе в цілковитій безпеці, і Матісен несподівано розуміє, що це відчуття впевненості, це відчуття безпеки давало йому усвідомлення того, що він знаходиться в руках великого британського поета Вільяма Шекспіра, що б там не трапилося [354, с. 415].

Матісен бачить себе не лише у Веймарі; йому вдалося потрапити в чарівне коло поезії, у світ великого Гете, який вражає його своєю гармонією і порядком. Звертаючись востаннє до Франсіни, Матісен вимовляє слова «божественні маріонетки» [354, с. 419], маючи на увазі не тільки її й Андерса, але й себе самого, оскільки в цей момент йому, як і старому принцеві Поцентьяні, відкрилася та ж істина: всі ми лише іграшки в руках нашого Творця, нашого Автора.

К. Бліксен робить важливий висновок, на який її підштовхнула власна доля письменника: людина може отримати нову подобу, іншу ідентичність через творчість; різниця у поглядах і переконаннях не робить людей чужими один одному; різні мови, різні культурні уподобання сприяють взаємозбагаченню – психологічному, інтелектуальному, художньому. Саме нестача уяви робить Матісена напрочуд вразливим, підштовхуючи його до власної смерті. Він стає образом автора минулого, неспроможного усвідомити багатство та різнобарвність світу мистецтва. Зустрічі з Гете – людиною широких культурних

поглядів, який цікавився літературою не лише Заходу, але і Сходу, писав та розмовляв багатьма мовами – не сприяли духовному збагаченню Матісена. Це його найбільша провина, і тому останнє слово Франсіни «Поет!» стає насправді образливим, оскільки Матісен насправді так і не піднявся до рівня справжнього поета, спроможного досягнути неосяжне, створивши новий світ на межі реальності та вигадки, уяви та пам'яті, однаково зрозумілий людям з різних країн та різних культурних прошарків, подібно до танцю Франсіни, рухи якого не потребують тлумачення та перекладу.

Отже, «білінгвізм» збірки К. Бліксен «Сім готичних історій» – не стільки термін, скільки метафора. Це позначення спроби письменниці втілити свого роду подвійну ідентичність – «оптику» різних епох, різних національних характерів, різних національних підходів до світу, що і відобразилося у зіткненні міфів, сюжетів, фантазій.

3.2.2 Роман К.Бліксен «З Африки» та проблема трансформації автобіографічного жанру

Свій роман «З Африки» (1937) датська письменниця Карен Бліксен написала англійською мовою; перекладений багатьма мовами світу, він став відомим російському читачу лише у 1997 р. (переклад М. Ковальової): надто «колонізаторським» здавався роман офіційним властям у СРСР. Та й західний читач не відразу зміг гідно оцінити простоту і ясність запропонованих письменницею рішень таких важливих сучасних проблем, як взаєморозуміння між людьми різних культур і рас в епоху глобалізму.

У зарубіжному літературознавстві склалася традиція розглядати роман К. Бліксен у межах пасторальної літератури, де Африка виступає в образі утопічного раю на землі, але раю втраченого (такої думки дотримуються С. Брентлі [269], А. Дженмохамед [395], Р. Лангбаум [405], С. Льюїс [411]). С. Ейкен розглядає творчість датської письменниці з погляду нової ролі жінки в колонізаторському світі [284], а Р. Лангбаум бачить в її романі «З Африки» риси романтичної автобіографії, в якій у довершеній гармонії представлені факт і міф і показано, як

міф проникає у життя людини [405, с. 122]. Риси трансформації реальності у вигадку в романі К.Бліксен відзначив також Е. Йоханнессон і, на його думку, це допомагає письменниці перетворити події і враження на міф [396, с. 132].

На думку більшості критиків, К. Бліксен перетворює реальність на міф, створюючи своєрідну казку про споконвічну гармонію людей і тварин, речей і подій. Проте це не традиційний міф, а міф авторський, який письменниця творить, керуючись власною пам'яттю. Тому роман К. Бліксен «З Африки» слід розглядати як роман-притчу, роман-алегорію не про втрачене минуле, а про знайдену універсальну гармонію буття, де автобіографічні засади виступають певними поетикальними прийомами.

Загалом переклад роману російською мовою 1997 року (видавництво «Лімбус Прес», Санкт-Петербург) слід визнати вдалим, проте неможливо погодитися з перекладом заголовка роману російською мовою як «Прощай, Африка!». На думку спадає знаменитий роман Е. Гемінгвея «Прощай, зброе!», і читач мимоволі починає проводити паралелі між творчістю Е. Гемінгвея і твором К. Бліксен, тим більше, що «Зелені пагорби Африки» Е. Гемінгвея з'явилися у пресі в 1935 р., за два роки до виходу роману датської письменниці.

Час видання – не єдине, що споріднює твори американського письменника й датської баронеси. Насамперед, ці два твори об'єднує велика любов до далекого континенту, до його природи і тварин, до своєрідних народів, до їх мов і культур. І хоча твір американського письменника описує всього лише декілька тижнів на полюванні, Е. Гемінгвею вдається повною мірою розкрити глибину своїх відчуттів. Він починає сумувати за Африкою, ще не встигнувши її залишити, і мріє сюди повернутися, але не для заробітку, а тому що йому подобається тут жити. Письменник підкреслює, що він може відрізнити погану країну від хорошої, в якій є що побачити і запам'ятати, і про це він мріє написати книгу, щоб «пришпилити» зникаючу пам'ять до листа паперу.

До цього його спонукає і відсутність хороших книг про Африку, в яких автор примусив би читача відчути до цієї країни

те ж саме, що відчуває він сам: «Усі описують привільне життя в Найробі або верзуть усіляку нісенітницю про те, як підстрелили звіра з рогами на дюйм довше, ніж хтось інший. Або нудно твердять про небезпеку. Я хочу спробувати написати про цю країну, і про звірів, і про те, яким усе це здається новачку» [249, с. 419]. Про це Е.Гемінгвей пише і в передмові до «Зелених пагорбів Африки»: він хоче дізнатися, чи зможе правдиве зображення подій одного місяця, а також країни, в якій вони відбувалися, змагатися з творчою вигадкою [249, с. 289].

Своєрідним «суперником» у суперечці можна вважати роман К. Бліксен «З Африки», в якому правда поєднується з вигадкою, вдягаючи істину в химерний одяг фантазії. Цей твір К.Бліксен можна назвати автобіографічним лише певною мірою, оскільки, здавалося б, важливі життєві зміни (наприклад, розлучення з чоловіком, що сталося в Африці, або любовні стосунки з Деннісом Фінч-Хеттоном) абсолютно не відображені в романі. Навіть про фінансове розорення ферми К.Бліксен згадує між іншим як про причину, що змусила її залишити Африку, не вдаючись до так званих «матеріальних» деталей. Можна погодитися з тією думкою про творчість К.Бліксен, що її книги є продовженням її життя, так само як і життя письменниці є продовженням її книг [256, с. 8].

Англійською заголовком роману письменниці звучить як «Out of Africa», що правильно було б перекласти «З Африки». Це підкреслює своєрідну оповідну манеру письменниці, що нагадує чи то щоденникові записи, чи добірку листів, чи то розповідь біля каміну наприкінці дня. К. Бліксен сама називала себе Шахерезадою [353, с. 218], що розповідає довгу казку від початку до кінця в присутності вдячних слухачів.

Подібна оповідна манера визначила й жанр твору. В. Кардін підкреслює «приглушену» своєрідність роману в його суб'єктивно-документальній «щоденниковості», яка не завжди переходить у сповідь [94, с. 223–224]. Проте структура роману спростовує думку про цей твір як класичний роман-спогад. Це не традиційний роман з лінійною побудовою сюжетної лінії; швидше це цикл оповідань, замальовок «з природи», що розгортають перед європейським читачем такий незвичайний і різноманітний світ Африки.

Композиція роману, що складається з п'яти частин, нагадує театральну п'єсу в її класичній побудові: зав'язка, розвиток сюжету, кульмінація і розв'язка, причому четверта частина, тобто саме щоденникові записи, виступає певною інтермедією перед трагічною розв'язкою. Р.Лангбаум відзначав, що, за визнанням самої К. Бліксен, вона не вела подібний щоденник в Африці, і, як і решта книги, він був написаний у Данії і повинен був привести письменницю до тієї мудрості, до якої вона дійшла після катастрофи п'ятої частини роману [405, с. 143]. Подібні ліричні замальовки, опис внутрішніх переживань роблять історію глибшою й повчальною, виводячи її за рамки простої театральності.

Проте сценічне розгортання сюжету допомагає К. Бліксен досягти не лише драматичної глибини проблематики, але й представити нові описові прийоми прозаїчного твору, схожі на імпресіоністські ескізи, які допомагають читачеві «побачити», що відбувається. Кожна частина роману (за винятком четвертої) починається з опису місця дії, декорацій, на тлі яких відбуватимуться події. У першій частині, «Ферма у Нгонгських пагорбів», – це докладний опис ферми письменниці, її географічного положення і краси довкілля, в якому існує одвічна гармонія між людьми і тваринами. Ферма виступає острівцем спокою серед хаосу й дикості країни, в якій вона розташована.

Друга частина, «Нещасний випадок зі стріляниною на фермі», починається з докладного опису величі африканської ночі, яка зачаровує людину розсипом зірок і яскравістю місячного сяйва, але водночас приховує в собі небезпеку і смерть. Третя частина, «Візитери на фермі», містить мотив африканських танців, гарячих і неприборканих, які не могла заборонити ніяка офіційна влада. П'ята частина, «Прощання з фермою», повертає читача до опису ферми, розташованої занадто високо, щоб вирощувати каву, і це спричиняє її банкрутство. Краса природи перетворилася на фінансові труднощі; ліризм пейзажів – у прозу життя. Але К.Бліксен йде зі сцени з високо піднятою головою, кинувши останній погляд на Нгонгські пагорби, що здалися їй на відстані абсолютно несхожими на ті, якими вона милувалася з ферми.

Письменниця підсумовує – реальність має властивості

перероджуватися, і не остання роль в цій трансформації належить літературі. Вимушене життя далеке від людей, віддаленість від звичного європейського середовища примушує К.Бліксен оточити себе світом книг. Вона описує, як по-домашньому відчують себе на її фермі герої Вальтера Скотта, а також Одисей і його люди, безліч персонажів Расіна, Пітер Шлеміль Шаміссо і герої Олдоса Хакслі з «Жовтого Крому» [353, с. 348-349]. Вона відчуває проникнення літератури у світ африканської ферми, в якому вигадані персонажі здаються не менш реальними, ніж справжні історичні діячі.

Знаменитого мандрівника Чарльза Булпетта К. Бліксен порівнює з Філіасом Фоггом, героєм роману Ж.Верна «Навколо світу за 80 днів», оскільки Булпетт, подібно до героя Верна, об'їхав увесь світ, а пізніше слідом за Леандром і лордом Байроном переплив Геллеспонт. Письменниці здається, що обідати з такою людиною – це те ж саме, що зустрічатися з Арманом Дювалем або шевальє де Гріє [353, с. 203]. А коня Берклі Коула вона сприймала як нащадка благородного Росінанта [353, с. 207], оскільки лише подібний кінь гідний носити на собі таку людину, як Берклі, а під час польоту з Денисом вона уявляє себе принцем Алі, якого несе по небу джин [353, с. 232]. Не випадково К.Бліксен проводить подібні паралелі між літературою і життям – ці люди самі стали легендою за життя.

В Африці їй відкривається і велика сила літературної творчості – творити новий світ, вдихнути безсмертя в тіла людей. Записавши розповідь одного кікуйця Джогони Каньяги і прочитавши йому вголос написане, К. Бліксен відчуває на собі його погляд, ніби Адам подивився на Бога після того, як Творець вдихнув у нього життя [353, с. 115]. Магнетична сила слова, на її думку, полягає в його здатності схопити і не відпускати таке мінливе минуле, зробивши його історією без всяких варіацій і поворотів сюжету [353, с. 119]. Подібна історія про минуле може визначити майбутнє: реальна повість про Африку, континент, де «Бог і Диявол – одне ціле» [353, с. 19], збагачена силою уяви, по-новому представить проблеми навколишнього світу, неподільного й неповторного.

Тому й елементи міфології проникають у художній світ

К. Бліксен так органічно – вона не відокремлює минуле від сьогодення, справжнє від вигаданого, міф від реальності. Її герої – достовірно міфічні персонажі, що піднімаються до висот універсальності. Старий сліпий данець Кнудсен, який багато чого побачив і випробував у своєму житті, порівнюється зі старим мореплавцем зі знаменитої поеми Колріджа. Кікуйських жінок, яких видали заміж у масайське плем'я, К. Бліксен порівнює зі стародавніми сабіянками, що також полюбили своїх чоловіків-завойовників [353, с. 107], а Каніну, що переживає за долю сина, вимушеного бігти на чужину за скоєне вбивство, нагадує письменниці біблійного Давида, що оплакує провину свого сина Авессалома [353, с. 127]. Міфи Старого Завіту, Стародавнього Риму й північні оповідання поєднуються, створюючи химерний візерунок історії про сьогодення, яке своїм корінням глибоко сягає в минуле, черпаючи в ньому не лише натхнення, але й пояснення.

У зображенні тварин також відчувається стародавній міфотворчий підхід, що наділяє звіра рисами і звичками людини, і це особливо наочно виявляється, коли К. Бліксен описує свою улюбленку газель Лулу. Письменниця порівнює Лулу з «волокою Герою» і підкреслює, що, вчиняючи невдячно щодо неї самої, газель проявляла не більшу підлість, ніж король Луї Філіпп, який заявив після того, як став королем, що король Франції не пам'ятає обіцянки герцога Орлеанського [353, с. 71]. Традиція і сучасність сплелися воедино: ототожнення класичної богині з певною твариною-тотемом і виявлення рис тварини в людському характері на прикладі реальних історичних персонажів представляють дві сторони одного художнього прийому. Трьохтисячолітня історія культурного розвитку людства знову повертається до своїх витоків.

І в цьому К. Бліксен допомагає знайомство з культурою африканського континенту, який ще не відірвався від свого коріння і дивився на світ наївними очима дитини, що вперше відкриває для себе суть Всесвіту. Сама письменниця знаходить у собі сили поглянути на світ і так звану цивілізацію іншими очима – очима стороннього спостерігача і критика. Вона не дорікає поблажливо тубільцям за неправильне трактування

загальновідомих істин, а уважно прислухається до їх думки, намагаючись таким чином наблизитися до універсальності світосприйняття.

К. Бліксен створює новий образ дикуна в літературі: волелюбного й допитливого, часом невдячного, але щирого, позбавленого будь-яких упереджень, який, подібно до її слуги Каманте, може звільнитися від своїх страхів (смерті, змій) під впливом християнства і спілкування з європейцями. У цьому письменниця бачить місію білої людини (услід за Р. Кіплінгом): просвітити африканських тубільців і дати їм нове уявлення про світ. У цьому їй може допомогти сила стародавнього міфу. Так, К. Бліксен розповідає Каманте історію Одиссея і Поліфема та обіцяє написати книгу про нього самого.

У четвертій частині роману К.Бліксен детально описує враження, яке справив на Фараха, мусульманина за віросповіданням, переказ п'єси Шекспіра «Венеціанський купець». Він живо зацікавився угодою між Антоніо, Бассаніо і Шейлоком, при цьому його симпатії були на боці Шейлока, чия поразка він визнав безглуздою. Точка зору уродженця Сомалі повністю суперечить традиційному сприйняттю відомого сюжету.

Вибір саме цієї п'єси Шекспіра як теми для розмови з людиною іншої культури й релігії здається не випадковим. Шекспір одним із перших у цій п'єсі порушив питання про національні упередження й небажання приймати людину іншого віросповідання як свого ближнього. У пристрасному монолозі Шейлок викриває все суспільство, що відкидає його як чужу і навіть нижчу істоту: «Хіба у єврея немає очей? Хіба у єврея немає рук, органів, членів тіла, відчуттів, симпатій, пристрастей? Хіба не та ж сама їжа насичує його, хіба не та ж зброя ранить його, хіба він не схильний до тих же хвороб, хіба не ті ж ліки зціляють його, хіба не зігрівають і не морозять його ті ж зима й літо, що і християнина?» [472, с. 125].

У проблематику роману вплітається ще один знаменитий шекспірівський сюжет – про короля Ліра, за яким, на думку К.Бліксен, можна розрізнити людей [353, с. 361]. Звичайно, африканці не віддавали свій континент, подібно Ліру: білі люди

самі взяли його під протекторат. Але, незважаючи на всі нестатки в житті тубільців, ця земля, як і раніше, належить їм. Письменниця порівнює африканського жителя зі слоном: вони обидва так міцно стоять на землі, що зливаються з нею в одне ціле: «Ніякі зміни навколо них обох не викличуть у них ані найменшого подиву, і якщо один з них запитає вас, де він знаходиться, вам доведеться відповісти словами Кента: «У вашому власному королівстві, сер» [353, с. 362].

Невдячними дочками Ліра можуть відчути себе білі колонізатори, які не визнають за жителями чужого для них світу права на вибір власного шляху. Тубільці дуже терплячі і лояльні щодо білих панів, і в одному з епізодів свого записника (у четвертому розділі) К.Бліксен порівнює африканців з волами, які у своїй героїчній і відчайдушній боротьбі з умовами життя продовжують жити і виживати [353, с. 254]. Саме в тубільців, вважає письменниця, слід повчитися взаємоповазі і взаєморозумінню між народами різного віросповідання й різного способу життя. Їх здатність до співіснування вражає К.Бліксен, яка називає африканця справжньою «людиною світу» [353, с. 49], здатної до гнучкості думки й поваги до ідей.

У новелі «Тіні на траві» (1961), яка є своєрідним продовженням або, точніше, доповненням роману «З Африки», К. Бліксен обіграє ще один важливий літературний сюжет – про пана і слугу. Цей сюжет розвивався впродовж тисячоліть, то зникаючи, то з'являючись, від Єлисея, що був помазаний у пророки самим Іллею, з його слугою Гіезієм (Четверта книга Царств) до знаменитих літературних дуетів Дон Кихота і Санчо Панса, Дона Жуана і Лепорелло, Філіаса Фогга і Паспарту. У цьому ж ряду, вважає К. Бліксен, з повним правом повинні знаходитися вона і її слуга Фарах, оскільки в них були всі необхідні відмінності, щоб стати єдиним цілим: расові, статеві, релігійні, а також стосовно місця існування і виховання [355, с. 380]. Письменниця доводить, що відмінності не віддаляють народи один від одного, а взаємодоповнюють людей, перетворюючи їх на гармонійну єдність, що називається людством.

К.Бліксен неодноразово підкреслює, що не слід підходити з

європейських позицій до способу життя й уявлень африканців. Їй щораз доводилося переконуватися, що їх реальність докорінно відрізняється від нашої реальності [353, с. 53], і їх розуміння справедливості відрізняється від європейської судової практики. Для тубільця один із способів зрівноважити життєві катастрофи – отримати відшкодування, а не дізнатися мотив вчинку. Йому не важливо, з якої причини був здійснений злочин – через необережність або навмисно; головне – добитися відповідного матеріального відшкодування у вигляді верблюдів, овець або кіз, що спочатку спантеличувало К.Бліксен. Проте африканці вчиняють мудріше у своєму одвічному прагненні до справедливості – вони не хочуть жити минулим, залишивши його міфам і догмам, а дивляться в майбутнє, вигадуючи способи вижити й перемогти життя.

Подібна терпимість виявляється і у відносинах один до одного, у чому тубільці нагадують К. Бліксен європейських бідняків: вони не судять вас, а приймають цілком, немов Бога, не за те, що ви зробили для них, а за те, ким ви є [353, с. 123]. Подібна поведінка вчить терпимості і саму К.Бліксен. Вона згадує випадок, коли її вірний Фарах плував слова «exactly» («точно») і «except» («окрім»), і замість того, щоб виправляти його, вона стала також навмисно плутати ті ж самі слова, щоб досягти з ним кращого розуміння [353, с. 125]. Такою словесною алегорією письменниця підказує ідею взаємоповаги між людьми: хочете, щоб вас зрозуміли, говоріть на їх мові.

К. Бліксен помічає, що коли білі люди тривалий час живуть в оточенні лише тубільців, вони набувають звички відкрито висловлювати свої думки, «тому що у них немає причин лицемірити, і при зустрічі в їх розмові зберігається тубільна манера висловлюватися» [353, с. 153]. Ця думка отримує продовження в новелі «Тіні на траві». З висоти прожитих років К. Бліксен робить важливий висновок: проникнення в її життя іншої раси, що так сильно відрізняється від її власної, таємничим чином розширило її світ; її голос і пісня отримали нове життєве наповнення, стали повнішими й багатшими в цьому дуеті [355, с. 378].

Але письменниця закликає бути обережними, торкаючись

чужого життя. У відомому епізоді про полювання на хамелеона К. Бліксен алегорично підводить до питання про дбайливе ставлення до чужого світу і його складових. Описуючи хамелеона, К. Бліксен захоплюється тим розсипом фарб, який перетворює цю химерну тварину на справжню коштовність. Але після того, як вона застрелила хамелеона, краса зникла, потьмяніли фарби, і ящірка стала «сірою і нудною, як шматок бетону» [353, с. 247]. У кінці розділу письменниця дає пораду всім поселенцям Східної Африки: «Ради власних очей і серця, не стріляйте в хамелеона» [353, с. 248].

Ця порада датської письменниці перекликається з думкою Е. Гемінгвея, який у «Зелених пагорбах Африки» обурювався: «З нашою появою континенти швидко дряхліють. Ми – чужі, і після нашої смерті країна, можливо, залишиться занепащеною, але все-таки залишиться, і ніхто не знає, які зміни на неї чекають» [249, с. 477]. А К.Бліксен з гіркотою дивиться вслід кораблю, що везе жирафів до далекого Гамбурга, «де ніхто не знає про Африку», і просить у тварин пробачення за скоєний проти них злочин [353, с. 289].

У цій фразі К.Бліксен використовує слово «transgression», значенням якого в перекладі на українську може бути не тільки «злочин», але й «гріх». На думку К. Бліксен, подібне поводження з живими істотами схоже на гріх. Раніше це були раби, тепер екзотичні тварини, але сенс злочину не змінився. Їх примусово відривають від власного середовища, власного світу, де вони насолоджуються гармонією і спокоєм, і відправляють у чуже оточення, щоб дати людині ще раз відчутти «свою перевагу над безсловесним світом» [353, с. 288], якого вона не розуміє і не прагне зрозуміти.

Проте К. Бліксен не завжди трагічна й навіть патетична в закликах до білих людей змінити своє ставлення до африканського світу. З великою часткою гумору вона малює сцену нагородження масайських вождів медалями за допомогу в Першій світовій війні. К.Бліксен не може втриматися від іронічного зауваження, що не зовсім зручно вручати медаль абсолютно голій людині, тому що вона не знає, куди можна було б цю медаль причепити, і старі масайські вожді продовжували тримати їх у руках [353, с. 214]. Або розповідаючи про одного

старого кікуйця на ім'я Авару, вона впевнена, що він ближче до цивілізації, ніж його одноплемінники, оскільки він провів сім років у в'язниці [353, с. 110].

Таким чином, трагічне й комічне у світі К. Бліксен – невіддільні поняття, як і в стародавніх міфічних оповіданнях. Тут звичайна суперечка про викуп, що сплачується за вбивство, виявляється такою ж пристрасною й заплутаною, як шекспірівська трагедія. Це світ-сновидіння, який здатна побачити лише людина, що володіє абсолютною свободою, але не свободою диктатора, а свободою художника: «Задоволення справжнього сновидця полягає не в самому сні, а в тому, що деякі речі відбуваються без будь-якої участі з його боку і не підвладні його волі» [353, с. 83].

Такий світ свого минулого створює К. Бліксен; світ, в якому все відбувається ніби за її власним бажанням, але водночас і поза ним; втрачений світ, але новознайдений завдяки її пам'яті та уяві. У цьому її сила і як письменника, і як людини, що зуміла розповісти про потаємні речі звичною мовою, зрозумілою кожному. Е. Йоханссон цитує відому фразу з «Повені у Нордерні», яку вимовляє міс Нат-ог-даг про свої відносини з дияволом: «Я посміхнулася йому у відповідь теж. Цьому мистецтву слід вчитися». Ісак Дінесен, на його думку, також навчилася посміхатися у відповідь дияволіві: «Якщо хамелеон використовував свій язик, то вона використала різновид язика – перо» [396, с. 145].

РОЗДІЛ 4 «АМЕРИКАНСЬКИЙ ПЕРІОД» ТВОРЧОСТІ В.НАБОВА В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ХХ СТОЛІТТЯ

4.1 Питання національної ідентичності та білінгвізму Набокова в російському та зарубіжному літературознавстві

4.1.1 Творчість Набокова на перехресті літературних традицій

Поетика романів В.Набокова відображає загальну тенденцію літератури ХХ століття переглянути погляди на мистецтво загалом і на художню творчість зокрема. Дж. Барт вводить термін «література виснаження» («literature of exhaustion»), розуміючи під виснаженням не фізичний, моральний або інтелектуальний занепад, а тільки заяложеність деяких форм або втрату певних можливостей, що говорить про прагнення мистецтва до згоди й зміни всіх його форм і прийомів [291, с. 310–312].

Ці зміни Дж. Барт знаходить у творах В. Набокова, Х. Борхеса і С. Беккетта, письменників, які показали, що час роману як основної літературної форми закінчився; їх твори імітують форму Роману, а створюють їх автори, які імітують роль Автора [291, с.317–318]. Тобто роман допомагає авторові подолати умовність художнього світу, перетворюючись на відкриту форму, яка надає авторові можливість експериментувати з ідеями, сюжетами й композицією. Основним сюжетом роману стає процес його створення, художніх пошуків і новаторських прийомів, а автор перетворюється на дослідника,

що пише не тільки новий оригінальний твір, але й передає власну дійсність на межі творчої уяви й реальності, яка надихає його.

Отже, Дж. Барт підкреслює мінливість культурно-естетичних форм у літературі ХХ століття, що виявилися прямим наслідком соціально-історичних змін. У літературі посилюється іронічно-критичне ставлення до навколишнього світу; домінантними стають пародія й самопародія, внаслідок чого виникає інше художнє просторово-часове вимірювання.

О.Зверев у статті, присвяченій творчості Дж. Барта «Міфотерапевт Джон Барт», відзначив наявність тенденції, яка в наше століття представлена, насамперед, іменами Набокова й Борхеса, і суть якої сам Дж.Барт визначав таким чином: «С письменники, які обдаровані таким темпераментом, що їх мета не може бути меншою, ніж створювати всесвіт заново. Господь Бог був непоганим романістом, шкода тільки, що він творив за законами життя» [цит. за: 84, с. 316].

Неспроможність укласти Набокова в рамки однієї традиції (російської, європейської або американської) викликає і розбіжності з приводу національної приналежності Набокова як письменника і творця. Набокова ще емігрантська критика називала «найменш російським зі всіх російських письменників». Цей вислів належав Г. Адамовичу, який цінував і відзначав оригінальний талант Набокова [184, с. 221]. Роман «Захист Лужина» Г. Адамович вважав річчю західною, європейською, швидше французькою [184, с. 217]. В.Вейдле підкреслював: мотив відчаю споріднює Набокова з найпоказовішим, що є в сучасній європейській літературі, і він ж віддає йому в російській літературі те місце, яке, окрім нього, нікому зайняти [44, с. 243]. П. М. Біцилли відзначав певну «аритмічність», «беззаконня» набоківського світу порівняно зі світом Філдінга, Стендаля, Діккенса і Толстого [32, с. 153], що визначає новизну світосприйняття Набокова як письменника, а зовсім не його розрив з традицією.

Подібні точки зору доводять складність і неоднозначність набоківського художнього простору, який існує в умовах літературних тенденцій ХХ століття, що змінилися. Набоков, перебуваючи в еміграції, наслідував кращі ідеї й художні

прийоми європейської літератури. Не відмовляючись від російської оповідної традиції, він, проте, збагатив її іншим світосприйняттям – відчуттям людини, індивідуаліста й дивака, який опинився в чужому оточенні і зумів в ньому освоїтися і вижити. Звідси дисонансне звучання його прози, відчуття беззаконня у світі, в якому можливо все, навіть залишитися росіянином, перейшовши на іншу мову існування.

Американське літературознавство характеризує Набокова як російського американського письменника (зокрема Дж. Хайд так і назвав свою монографію про Набокова «Володимир Набоков – російський письменник Америки»). М. Анастасьєв у своїй великій роботі про Набокова ставить питання: що це, власне, американська література або лише американський акцент у літературі? [8, с. 152] Тематично з Америкою в Набокова пов'язано всього лише два романи з його так званого «американського періоду» – «Лоліта» і «Пнін».

М. Анастасьєв розкриває питання про національну приналежність Набокова в ширшому контексті: що об'єднує письменників, значною мірою розділених у часі і зовсім не схожих, а часто і протилежних у поглядах на світ, настільки протилежних, що вони не визнають в інших навіть віддалених родичів. Адже існує низка письменників (список, складений Ніною Берберовою, сучасницею Набокова, до якого, разом з самим Набоковим, вона залучила Кафку, Іонеско, Беккета, Хорхе Борхеса), що належать всьому світу, оскільки приналежність до однієї певної національності або до однієї певної мови для них не відіграє, по суті, великої ролі: мова для них перестала бути тим, чим вона була у вузьконаціональному сенсі 80 або 100 років тому [28, с. 200].

Подібної думки дотримується і М.Шульман, який вважає, що «російським» або «американським» письменником Набоков ніколи не був: «Він був просто письменником, чиї теми спокійно сприймаються людиною, незалежно від нації. Відмінності між націями знаходяться на суспільно-політичній і культурній поверхні; Набоков же, досліджуючи людину взагалі, виявляв простір, де «немає ні елліна, ні іудея» [270, с. 96].

Тут прихована важлива для таких художників проблема – певний світоглядний універсалізм, який розсунув географічні й культурні межі і зумів піднятися над скутістю думки, яку накладає на нас рідна мова. В. Чайковська відзначала, що реальний вимушений «відхід» Набокова – перебування поза простором Росії – у творчості письменника перетворився на «відхід» метафізичний, «своєрідну тотальну відмову від світу з його «звичайностями» [255, с. 11–12].

У зарубіжному літературознавстві питанню національної ідентичності В.Набокова присвячено декілька монографій (Asher Z. Milbauer «Transcending Exile. Conrad, Nabokov, I. B. Singer», 1985 [419]; E.K.Beaujour «Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the «First» Emigration», 1989 [296]; R.C.Williams «Russia Imagined. Art, Culture, and National Identity», 1999 [498]).

І А. Мілбауер, і Р. Вільямс досліджують психологічне підґрунтя існування письменника як вигнанця, що, на їх думку, має пряме віддзеркалення в тематиці і проблематиці його творів. Як приклад Р. Вільямс наводить мотив подвійності, що неодноразово повторюється в романах Набокова, в чому він бачить не лише популярний прийом європейської й російської літератури, але й відображення тієї подвійності, в якій опинилися російські емігранти в Германії, прийом, що неодноразово використовувався [498, с. 158].

А. Мілбауер, досліджуючи творчість письменників-емігрантів, твори яких перенасичені автобіографічними моментами, знаходить два пояснення цьому явищу: по-перше, перетворюючи особисті переживання на художній твір, письменники-вигнанці пояснюють читачеві нюанси свого становища емігрантів і дозволяють заглянути в глибини «пересаженого розуму»; по-друге, проживаючи власне життя на сторінках художнього твору і примушуючи своїх героїв розділити з ними важке життя емігранта, вони отримують можливість подолати своє «протиприродне» існування [419, с. 124].

Набокову вдалося вийти за рамки емігрантського існування, коли він став писати романи англійською мовою, коли він зрозумів, що не можна далі ігнорувати сьогодення. «Минуле й сьогодення відображаються в його творчості, для них він створює

величний монумент зі своїх романів, оповідань і віршів», – пише А. Мілбауер [419, с. 125]. І в трагічних долях Подтягіна і Себастьяна Найта учений бачить їх неспроможність зрівноважити досягнення минулого й сьогодення; щоб вижити, героям доведеться навчитися крокувати по натягнутому канату життя [419, с. 54].

Про необхідність зрівноважити минуле й сьогодення пише і Хана Пічова, приділяючи особливу увагу проблемі пам'яті, точніше, збереженню культурної пам'яті. Аналізуючи романи «Машенька» і «Дар», вона бачить у них приклади протилежного ставлення до культурної спадщини. Подтягін не може зберегти власну багату спадщину через непереборну пасивність; герой же «Дару» вибудовує невидимі зв'язки зі своїм культурним минулим, щоб перетворити своє марне існування вигнанця на щасливе життя [451, с. 69].

Усією своєю творчістю Набоков підкреслював, що без збереження свого минулого, насамперед, культурної, духовної спадщини, людина не зможе знайти майбутнє. У різних формах він розповідає про проблеми збереження культури; звідси його нав'язливе прагнення говорити про літературу, її розуміння й призначення, літературні прийоми і їх розвиток, що стало наскрізним сюжетом творчості Набокова, створивши йому славу письменника з певною метаоповідною технікою [див.: 112; 123].

Б. Аверін, описуючи особливості оповідної техніки «Машеньки», побудованої на «тотальному спогаді», відзначав, що розповідь зміщується в минуле, але воно відтворюється як сьогодення [1, с. 159]. Таким чином, тема пам'яті, яка постійно виникає у творах Набокова, допомагає стерти межі між минулим і сьогоденням, в чому, на думку Г. Барабтарло, Набокову допомагає уява, завдяки якій минулі події відбуваються в «сьогоденні» і передбачають «майбутнє» [17, с. 184].

Емігрант, що свідомо відмовився від творчості рідною мовою, Набоков зумів створити своєрідний художній світ, в якому минуле й сьогодення – основа, яка допоможе людині заглянути за межі уяви і, можливо, побачити власне майбутнє.

Г. Адамович запевняв, що в Набокові всі традиції російської літератури обриваються, а далі йдуть одні питання: чи «не

вплинула на нього еміграція, тобто життя «поза часом і простором», життя в глибокій самотності, яку ми мимоволі прагнемо чимось населити й наповнити? Чи не вплинули наші єдині за всю російську історію умови, коли людина залишилася одна й повинна була відновити в свідомості все, що в неї відняли? Чи не є взагалі Сирін породженням і відображенням того стану, в якому людина швидше грає в життя, ніж живе? Не знаю. Та і хто може зараз вирішити? Якби це було так, «національна» суть і покликання Сиріна отримали б в загальному розвитку російської літератури несподіване обґрунтування» [184, с. 223].

Можна пояснити, в чому полягає національна «суть» набоківської творчості, виходячи з тих питань, які порушував Г. Адамович. Звичайно ж, на Набокова вплинула еміграція, життя в іншому культурному часі і просторі, проте це не була глибока самота. Як згадував Набоков в англомовній версії автобіографії «Пам'яте, говори», під час життя в еміграції в 1920-30-ті роки коефіцієнт культури російських колоній значно перевершував культурний рівень іноземних співтовариств, в які вони ввійшли [438, с. 216].

Проте в цьому ж романі Набоков згадував, що Сирін дійсно був самотнім як письменник, оскільки літературна братія не розуміла і не приймала його творчість саме в контексті російської літературної традиції. Йому, як нікому іншому, вдалося відтворити й інакше осмислити своє минуле. До цієї теми – повернення в минуле – зверталися майже всі письменники-емігранти, проте лише молодому Набокову вдалося з уламків минулого створити новий химерний світ.

Отже, Набоков із самого початку стояв осторонь у російській літературі. Як писав далі Г. Адамович, російська література, – за відомою формулою, – вийшла з «Шинелі», але Сирін-то вийшов з «Носа» [184, с. 225]. А. Бітов запитує, якою могла б бути російська література після Чехова і Блока, після «срібного століття» і символістів, якщо б її не перервала Жовтнева революція? Набокова А. Бітов вважає відсадженою гілкою тієї гіпотетичної літератури, яка проросла крізь культуру в цивілізацію, і тому російська література після 1917-го поділяється на радянську, емігрантську і ... Набокова [31, с. 234].

Водночас у жанрі оповідання Набоков вів тривалий діалог з А. П. Чеховим. М. Д. Шраєр відзначив належність обох письменників до однієї і тієї ж традиції, але водночас вони представляють дві різні її траєкторії: «Оповідання Чехова змушують читачів порівнювати себе з відверто незавершеними персонажами й намагатися себе удосконалити як поетично, так і прозаїчно. Оповідання Набокова змушують читачів забути про самих себе і поринути в глибини пам'яті, щоб потім знов себе знайти. Задумавши «Весну у Фіальті» як текст діалогу з «Пані з собачкою», Набоков створив свого Чехова, який пов'язує «батьків» і «дітей», «російську класику й російський модернізм» [269, с. 115].

У своїй лекції про творчість Чехова Набоков докладно розбирає оповідання «Пані з собачкою», називаючи його одним з найкращих у світовій літературі, незважаючи на те, що всі традиційні правила оповідання порушені в цій чудовій історії: «Тут немає проблеми, немає звичайної кульмінації, немає крапки в кінці» [161, с. 337]. Набоков відразу ж відзначає магію деталей, що добираються автором для опису своїх персонажів, а також уміння Чехова зображувати навколишній світ найбільш виразними деталями природи: «вода була бузкового кольору, такого м'якого й теплого, і по ній від місяця йшла золота смуга» [161, с. 331–332].

Набокова захоплює вміння Чехова передавати історію найприроднішим з можливих способів, розповідаючи про найважливіше в житті, «неквапливо, не відволікаючись і злегка приглушеним голосом», що відрізняє його від Тургенєва й Мопассана. До того ж, у цьому оповіданні немає ніякої особливої моралі, яку потрібно було б знайти, і ніякої особливої ідеї, яку необхідно було б з'ясувати, що, на думку Набокова, ставить його вище за тенденційні оповідання Горького або Томаса Манна [161, с. 337].

Важливим є те, що для Набокова Чехов існує не лише в межах російської літературної традиції, але й поряд з Мопассаном і Томасом Манном; отже, Набоков розширює уявлення західного читача про творчість Чехова і визначає його місце серед авторів світової літератури.

Оповідання Набокова «Весна у Фіальті» (1936) починається як своєрідний діалог з Чеховим. Особливо це помітно в детальних описах, які відтворюють атмосферу спеки й хандри в приморському місті, що так виразно нагадують духоту й нудьгу чехівської Ялти. Щоб у читача не виникло сумнівів, Набоков уточнює, що в назві Фіальти відчувається виразне звучання «Ялта» [162, с. 390]. Такими ж промовистими, «хоча, можливо, і не в тон», будуть і відгомони чехівської «Пані з собачкою» в оповіданні.

На відміну від чехівської «Пані з собачкою», оповідання в набоківському творі ведеться від першої особи, що надає всій історії більш інтимний характер і мимоволі нагадує розмову самого Набокова з Чеховим. Сюжет оповідання Набокова за зовнішніми ознаками збудований, як чехівська «Пані з собачкою» – чоловік і жінка, давній зв'язок, швидкоплинні зустрічі, які залишають глибокий слід у серці, мотив долі, що постійно зводить головних героїв.

Проте набоківське оповідання починається там, де закінчується чехівське; це роздуми про те, що було б з героями після їх п'ятнадцятирічних відносин: були б вони, як і раніше, близькі, або всі почуття розчинилися в низці спогадів. Кожного разу, зустрічаючись з героєм, його кохана Ніна говорить «Ні!», начебто намагаючись не підкорятися тій долі, яка призначає їм побачення, і водночас несила їй опиратися.

Не випадково головну героїню оповідання Набокова звать Ніна: у цьому імені відчувається і змінене ім'я «пані з собачкою» Анни, і пряме посилання на героїню п'єси Чехова «Чайка». До того ж, чоловік набоківської Ніни – письменник, або, як він сам себе називає, «сочинитель», вважаючи це звання вищим за звання письменника [162, с. 397]. Ця деталь має важливе значення і в структурній, і в ідейній побудові оповідання Набокова, в чому він близький письменницькій манері самого Чехова з його уважністю до кожної окремо взятої деталі, про що вже згадувалося вище.

Говорячи про свої нетривалі зустрічі з Ніною, герой підкреслює, що вона знов і знов з'являлася на полях його життя, не впливаючи на основний текст [162, с. 401]. Таким чином, життя людини прирівнюється до тексту, який пише всюдисущий

автор, і в цьому йому допомагають серце, якому тільки й дозволено мати уяву, і пам'ять, ця вечірня тінь істини; «но рассудка ни за что не возил бы по маскарадам» [162, с. 397].

Спогади героя збудовані за принципом монтажу, вони уривчасті й інколи неясні, хоч і побудовані лінійно, від першої зустрічі до останньої. Проте в цій структурі відчувається якась штучність, театральність, і сам герой розуміє, що всі ці платформи і сходи, на яких вони випадково зустрічаються з Ніною, нагадують декорації, що залишилися від якихось інших дограних життів, але які так мало відображають гру власної долі [162, с. 394].

Можливо, це закінчене життя – долі Гурова й Анни Сергіївни, але стосунки героїв «Весни у Фіальті», хоч і відбуваються на тлі схожих декорацій, є зовсім новим типом взаємин, зовсім іншими спогадами. Від колишнього життя залишилися лише бузковий світ навколо головних героїв, хвороблива жалість, яка отруює зустрічі героя з Ніною, тривога, що росте з кожною новою зустріччю, і роздвоєність героя, який розривається між світом справжніх почуттів і світом фальшивого благополуччя. Саме тому неодноразово виникає на сторінках оповідання Набокова мотив цирку, що заявляє про себе то афішами на стінах білих вілл, то рекламними ходами. Цирк стає символом мішурного блиску і фальшивих усмішок, масок, за якими приховуються справжні обличчя людей, того, на що перетворилося життя головних героїв.

Незважаючи на те, що герой Набокова підкреслює відсутність будь-якого розриву почуттів, та й його подружнє життя, як і у героя Чехова, залишається недоторканим, він розуміє, що все-таки вимушений вибирати між своїм щасливим світом і можливістю життя з Ніною, життям, наповненим пристрасною, нестерпною печаллю, «каждое мгновение которой прислушались бы, дрожа, к тишине прошлого» [162, с. 403].

Мотив безнадійності в оповіданні Набокова посилюється в кінці історії: єдиний вихід з нерозв'язної ситуації – лише смерть головної героїні. Тепер вона існує тільки в тих уривках спогадів, які переповнюють душу головного героя, примушуючи його

взятися за перо і, нарешті, дописати розпочате, перерване колись приходом Ніни.

Цікаво, що в перекладі оповідання «Весна у Фіальті» англійською мовою (1958) ця сцена представлена зовсім по-іншому. У російському варіанті герой під час відсутності сім'ї, яка виїхала на дачу, пише, лежачи в ліжку, але, почувши в передпокою голос Ніни, яка заїхала, щоб залишити якусь скриню, так ніколи і не дописав початого [162, с. 401]. В англійському варіанті він лежить і палить в ліжку [439, с. 424] – все вже дописано, все вже сказано, нарешті поставлена остання крапка.

Навіть ім'я головного героя змінюється – замість ласкавого, чисто російського імені Васенька читач отримує переможного Віктора, який з висоти прожитих років хоче заново пережити своє минуле і примиритися з неминучим. Дія стає більш театралізованою, уточнюється не тільки місце, але й час – на початку 30-х років, під час великого посту. Замість простого «я познайомився з Ніною», читач отримує чіткіший, але в той час і більш відчужений опис: «Моя попередня сцена з Ніною відбулася в Росії досить давно, я б сказав, приблизно в 1917 році, судячи з певного гуркотіння за сценою в лівому крилі цього театру» [439, с. 415].

Описуючи, як світло з вікон відбивається на снігу разом з просвітом над парадними дверима, Набоков тут же додає в англійській версії, що кожна з двох бокових колон, пухнасто облямованих білим, псує лінії того, що було б ідеальним знаком «книги наших двох життів» [439, с. 416]. Книга закінчена, якою б незавершеною вона не здавалася. Герой усіма силами намагається втримати згадку про Ніну, вводячи все нові й нові деталі, намагаючись відтягнути неминуче – розставання.

Ще на початку оповідання герой зізнався, що при кожній новій зустрічі з Ніною він ніби повторював все розгортання дії спочатку аж до останнього епізоду, «как в русской сказке подбирается уже сказанное при новом толчке вперед» [162, с. 392]. Це означає, що кожне нове прочитання наводить на нові роздуми, кожна нова зустріч дарує свіжий ковток натхнення. Зустріч з Чеховим подарувала Набокову сюжет для «Весни у Фіальті», але також і підштовхнула його вперед, примусила

переосмислити класичне минуле, наповнивши його новим, сучасним звучанням. Чехівські три крапки отримали фінальний штрих, любов не перемогла смерть. Але і смерть не перемогла любов, про що свідчить спогад і створене оповідання.

Цікавими є і творчі взаємини Набокова й Буніна, але це питання не отримало достатнього висвітлення в літературознавстві. Лише в працях Б. Бойда і М. Д. Шраєра зроблена спроба розглянути взаємини Буніна й Набокова достатньо повно і в розвитку. Б.Бойд відзначає, що відносини між художниками були достатньо напруженими, і характеризує їх такими експресивними визначеннями, як «захоплення» [35, с. 471] і водночас «заздрість» [35, с. 504]. Синтез того й іншого – у категоріях «поетики суперництва» – здійснив американський дослідник М.Шраєр. Він розглядає стосунки Буніна й Набокова як діалог, що має значення як для творчої еволюції авторів, так і для літературного процесу епохи [269, с. 131], та вважає, що Набоков навчився в Буніна мистецтву інтонації і ритму в прозі, а деякі оповідання Буніна складають тематичний і стилістичний фон для оповідань Набокова (наприклад, відчувається певне перекликання між оповіданням Буніна «Пан із Сан-Франциско» і оповіданням Набокова «Пільграм») [269, с. 148–153].

Сам Бунін визнавав свій вплив на Набокова. У листі Єлизаветі Малоземовій від 7 грудня 1937 він писав: «Я думаю, якби не було мене, не було б і Сіріна (хоча, на перший погляд, він здається таким оригінальним)» [280, с. 216]. Водночас бунінська характеристика творчості Набокова найчастіше була дуже негативною. Бунін називав Сіріна «лихачем біля нічного шинку, хоч і чудовим» або «шахраєм і словоблудом (часто просто недорікуватим)» [280, с. 216].

Набоков у романі «Інші береги» віддав належне «удивительным струящимся стихам» Буніна, а також його захопленню плинністю часу, старістю, смертю [165, с. 260]. Він згадує, як одного разу Бунін запросив його до ресторану і був спантеличений байдужістю Набокова до рябчика і роздратований його відмовою відкрити душу; наприкінці ж обіду їм було нестерпно нудно один з одним [165, с. 261]. Сам же Бунін заперечував подібну зустріч, називаючи все написане «дикою і

дурною брехнею». Пізніше ця ситуація буде відображена в романі «Пнін», коли під час зустрічі в Парижі Пнін вигукнув знайомому Георгію Арамовичу (автор прямо натякає на реального Георгія Адамовича) свою думку про оповідача роману, в якому можна розгледіти постать самого Набокова: «Не вірте жодному його слову. Він все вигадує. Він жахливий майстер вигадки» [437, с. 430–431].

Саме в мотивах сну і дзеркального відображення, що повторюються у Набокова, можна побачити вплив бунінської поетики. І в оповіданні «Пільграм» і в оповіданні «Пан із Сан-Франциско» сюжет будується на мотиві нездійснених бажань, що так і залишилися нездійсненою мрією, сном про майбутнє. Бунінський герой, як пише сам письменник, «не жил, а лише существовал, правда, очень недурно, но все же возлагая все надежды на будущее» [40, с. 53]. До втілення «той страстной, неизменной, изнурительной и блаженной мечты, которой он болел с тех пор, как себя помнил» [176, с. 250] прагне і Пільграм з оповідання Набокова. Тому він так пристрасно тримається за свою лавку, відчуваючи в ній єдиний зв'язок між його берлінським існуванням і «призраком пронзительного счастья» [176, с. 253], яке так і не втілиться в реальність.

Загалом, оповіданням Набокова властива певна подвійність. Герой Набокова живе в двох світах – реальному й ірреальному, створеному його фантазією. Ці світи дзеркально протилежні один одному, в основі їх побудови знаходиться опозиція духовного-бездуховного, прекрасно-потворного, внутрішнього-зовнішнього, реального-вигаданого. Межею, що розділяє світи, є сон, а символом, що пов'язує, – образ гусениці, що поступово перетворюється на прекрасного метелика. Навіть прізвище героя, під яким він відомий читачеві, несе в собі цю подвійність. З одного боку, прізвище Пільграм співзвучне слову «пілігрим», що пояснює мрії героя про далекі подорожі в пошуках метеликів; з іншого боку, суфікс -грам (у перекладі з давньогрец.) означає «щось написане», тобто всі мрії і подорожі героя так і залишаться лише в його думках і на сторінках оповідання, написаного його творцем.

Проблеми реального й уявного цікавлять і Буніна. Пан із Сан-Франциско, побачивши купу якихось «жалких, насквозь

проплесневевших домишек, налепленных друг на друга у самой воды», раптом розуміє, що це і є справжня Італія, якою він приїхав насолоджуватися, і реальність побаченого доводить його до відчаю [40, с. 60]. Здивування викликає в нього і несподіваний збіг сну й дійсності, коли в господарі готелю на Капрі він впізнає людину, що наснилася йому по дорозі на острів, але ситуація здається йому швидше комічною, ніж тривожною, оскільки, як уточнює автор, «в душе его уже давным-давно не осталось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств» [40, с. 61].

І смерть героя стає природним фіналом історії людини, духовно мертвої ще задовго до її фізичного кінця. Тому опису смерті персонажа й тривалого шляху до місця поховання приділено так багато уваги на сторінках оповідання. Бунін хоче показати, що після смерті людині віддається належне: скільки принижень і неваги отримали від пана із Сан-Франциско люди, що обслуговували його за життя, стільки ж принижень і людської неваги відчуває тепер герой Буніна, мандруючи з одного портового сараю до іншого.

Бунін – майстер контрасту, що особливо помітно при описі корабля, що везе пана із Сан-Франциско в останню дорогу. Світлі, осяйні люстрами зали – і дно темного трюму, де стоїть труна з тілом пана із Сан-Франциско. Звучить весела музика на кораблі – і їй відповідають завивання завірюхи і «гудевший, как погребальная месса, и ходивший траурными от серебряной пены океан» [40, с. 70].

Музичність цієї сцени облагороджує й пана із Сан-Франциско, і саму смерть, яка стає не тільки фіналом життєвого шляху людини, але й джерелом чогось нового й несподіваного. Так, погонич, що везе тіло пана із Сан-Франциско до корабля, думає про те, що отримав несподіваний заробіток завдяки цьому панові, і до нього повертається колишня безтурботність. Як і раніше, гуде вуличний базар, туристи вирушають у гори, і автор розсипається низкою яскравих епітетів, відтворюючи образ цієї «радостной, прекрасной, солнечной» країни, в якій плаває «сказочная синева», сяють вранішні пари, і все вище і вище піднімаються «туманно-лазурные» масиви гір, «красоту которых

бессильно выразить человеческое слово» [40, с. 69]. І смерть виступає прологом до утвердження нового світу, в якому «снова водворились мир и покой» [40, с. 68].

Для Набокова смерть не така матеріальна; швидше це перехід людини на інший рівень, в інший стан. Автор спочатку повідомляє читачу, що Пільграм поїхав далеко; ймовірно, він відвідав усі місця, про які мріяв, побачив усіх метеликів, яких хотів побачити. І тому «в деякому розумінні», повідомляє Набоков, абсолютно неважливо, що вранці, увійшовши до лавки, дружина побачила, що Пільграм сидить на підлозі, вже давно мертвий [176, с. 261]. Йому все-таки вдалося відійти від колишнього життя, спробувавши втілити мрію в реальність, зробити сон дійсністю. Але він дуже довго чекав, і мрія так і не вилупилася з лялечки, і лялечка померла, не встигнувши перетворитися на прекрасного метелика, який для Пільграма так і залишився символом нездійснених надій, успіху, який так і не дався йому в руки.

Отже, традиція російської літератури в творчості Набокова отримала своє продовження, хай в інших декораціях і на інших просторах. Це не тільки не позначилося на її змісті, але й наповнило новим сенсом і відчуттям дійсності. Набоков зумів заглянути в майбутнє російської оповідної традиції, ні на хвилину не випускаючи з уваги її минуле. В його творчості російська література зазнала впливу нових європейських тенденцій, збагатившись їх світорозумінням і світобаченням.

4.1.2 «Космополітизм» творчої спадщини Набокова та проблеми білінгвізму

Вичерпавши тему вигнання романом «Дар», підбивши своєрідний підсумок першому етапу своєї творчості, становленню себе як письменника й людини, Набоков виходить за рамки емігрантської літератури. Перейшовши на нову мову, він вибрав рух уперед, у майбутнє, до нового стилю викладу, до нового світу. Письменникові вдалося створити літературну традицію нового зразку з небаченими раніше образами й навіть жанрами, яка вплинула на розвиток світової літератури другої половини ХХ століття.

А. В. Злочевська виводить цікаву формулу: всесвітнє у творчості Набокова і є російським; формула до того ж зворотня, бо правильним є інший варіант: російське і є всесвітнім [89, с. 6]. О.Долінін упевнений, що Набоков намагається переглянути російський класичний канон, прийняті критерії відбору, щоб таким чином пояснити своє власне літературне походження [356, с. 59]. Т. Чонка у філософії гри бачить форму діалогу автора з минулою літературною епохою [261, с. 71].

Не можна вважати, що рецепція класики пов'язана в Набокова із запереченням того, що вважається традиційним зразком у літературі, оскільки творчо переосмислюючи, погоджуючись або полемізуючи з минулою культурно-історичною спадщиною літератури, він, водночас, затверджує ті напрями художнього мислення, що, як йому здається, можуть і повинні бути адаптовані до нових естетичних потреб і нової культурно-філософської реальності ХХ століття.

Т. М. Белова називає художню прозу Набокова «літературним перехрестям, де перетнулися, здавалося б, тенденції, що виключають одна одну: прихований психологізм, гуманістична традиція російської літератури і західний модернізм, естетика символізму й трепетне ставлення до світобудови, першооснов буття (акмеїстична поетика), атеїзм письменника – з вірою в існування більш досконалого світу, трансцендентна суть якого недоступна в цьому житті людському розуму; «комедія масок» і висока трагедія» [27, с. 98].

Тенденції, на яких налагошує Т. М. Белова, визначають основні напрями, за якими аналізується творчість Набокова. Проте з деякими положеннями ми не можемо погодитися. За наявності в прозі Набокова своєрідного, як його називає Т. М. Белова, «прихованого психологізму», естетики символізму й західного модернізму, буде перебільшенням розглядати творчість Набокова в руслі гуманістичної традиції російської літератури. Модернізм представив зовсім новий погляд на місце людини у світі, змістив акценти й змінив пріоритети. Людина стала центром всесвіту, ключовим «Я» нового світу; об'єкта замінив суб'єкт, звідси інтерес до символів і внутрішніх переживань.

Саме тому розподіл творчості Набокова на російсько- й англійську вважається вельми відносним. Як, насправді, запитував М. Шулман, можна визнати «Інші береги» або «Transparent Things» американськими романами, а «Invitation to Beheading» помістити чисто в російський колорит? [270, с. 173]. До того ж, існують так звані «німецькі» романи, до яких відносять «Камеру Обскуру», «Короля, даму, валета» і частково «Відчай».

Німецьку традицію в цьому творі Набокова багато дослідників простежують, насамперед, виходячи з місця дії роману, хоча сам автор і не уточнює, що столиця, куди вирушає Франц, є Берліном. Але одна важлива деталь – знаменитий проспект, обсаджений велетенськими стародавніми липами, який подумки представляє і про який мріє Франц, – не може не навести на думку про Берлін. З іншого боку, якби для Набокова мало значення, що дія його роману відбувається в Берліні, він би це обов'язково відзначив; проте він частіше вводить слово «світ», ніж конкретні географічні назви.

М. Віролайнен бачив у романі «Король, дама, валет» зміну культурних зон, спробу перейти з російської культури в німецьку літературну топіку, романтичну, традиційну тему про довершені автомати, розроблену ще Тіком і Гофманом [48, с. 265]. Проте автомати – це лише прохідний сюжет у Набокова; на їх тлі краще спостерігається бездушність й автоматизм поведінки так званих живих людей.

Водночас ця тема влітається в канву складнішої літературної традиції, відомої з часів античності – великої теми долі, на що звертав увагу Г. Хасін у статті «Між мікро і макро: оповідь і метафізика в романі «Король, дама, валет». Греки розглядали зв'язок між свободою і сліпотою як початок трагічного; Набоков сприймає цей зв'язок в основному естетично, як вважає Г. Хасін [247, с. 635]. Герої дивляться, але не бачать один одного. Драйер не знає про любовний зв'язок Марти і Франца й того, що вони задумали його вбити. Марта, у свою чергу, не знає, що в деякий момент Франц починає ненавидіти її (одного разу вона уявляється йому у вигляді величезної огидної жаби). І, нарешті, коханцям невідомо про експерименти Драйера з манекенами.

На думку Г. Хасіна, внутрішні світи персонажів ізольовані один від одного. Єдиний, хто знає, що відбувається, – це читач і, звичайно ж, автор, який все бачить, все помічає, він навіть з'являється на місці дії (танцююча пара на курорті, що говорить на незрозумілій мові). Якоюсь мірою автор – той, хто створює реальність і хто саме є цією реальністю. Він той ляльковод, який примушує маріонеток танцювати (посилання ще на один відомий твір, тепер вже з англійської літератури, що руйнує уявлення про роман з суто німецькою тематикою).

Таким чином, слова «німецький», «німці» ніякого відношення до Німеччини не мають, відзначає М.Шульман, а втілюють собою ту «німу» й тупу частину людства, яка протистоїть довірєній особі російського автора [270, с. 174]. Світ ірреальний і зловісний, з яким читач вступає в певний діалог протистояння – лінгвістичний і світоглядний.

Подібний діалог загострюється після рішення Набокова творити англійською мовою. Дж. Грейсон більше цікавить питання, якою мірою зміна мови вплинула на розвиток Набокова. Дослідниця висуває таку гіпотезу: зростаюче відсторонення і стилізація останніх творів Набокова є (принаймні, частково) результатом його становища аутсайдера, іноземця, що пише на чужій мові [374, с. 216]. І далі: «Він дивиться на англійську мову іншими очима. Він відчуває характер звучання й потенційні значення слів, які носій мови просто б випустив з уваги внаслідок того, що його сприйняття притупилося від постійного їх використання» [374, с. 216].

Письменник-білінгв, користуючись надбаною мовою, так або інакше, відчуває «відчуження» свого внутрішнього «я» від зовнішнього оточення. Використання «чужої» мови для вираження найбільш інтимних і важливих для письменника думок і переживань призводить до все більшого відсторонення письменника від того, що відбувається.

Саме прагнення якомога більше «відійти» від переживань минулого, на думку Г. Дімент, і вплинуло на рішення В. Набокова написати вперше свою автобіографію англійською мовою [352, с. 351]. Саме англійська мова, «не тільки «чужа» мова, але й мова «відчуження», як вважає Г. Дімент, допомогла Набокову

виробити прийом «відчуження», який разом з прийомом «очуднення» дозволили йому як авторові взяти гору над особистим матеріалом [352, с. 352].

Дж. Грейсон розглядала «автопереклади» Набокова як сполучну ланку між його творчістю російською і англійською мові, в якій саме мові відводилася істотна роль, оскільки «більшість важливих спогадів зустрічається в Набокова в його російськомовній версії «Інші береги», і це підтверджує гіпотезу про те, що саме повернення письменника до російської мови, мови, на якій всі ці спогади ввійшли в пам'ять, і підказало Набокову істотні деталі минулого» [374, с. 141].

Набоков є певною мірою унікальним явищем як письменник-білінгв, хоча серед його сучасників це було не таке рідкісне явище – писати іншою мовою. Визначаючи літературний білінгвізм як уміння індивіда «письмово творчо виразити себе не тільки на першій мові, тобто на мові дитячого оточення країни його народження, але й на якій-небудь іншій, тобто набутій через третіх осіб (викладачів, гувернерів, батьків тощо)», Л. Тарві виділяє п'ять моделей білінгвізму в письменницькій творчості деяких представників покоління Набокова: 1) творчість тільки на другій мові при повному володінні першою (сюди він відносить таких письменників, як Конрад, Ж. Грін, Н. Сорро); 2) творчість тільки на першій мові при повному оволодінні другою (наприклад, Цветаєва, Поплавський, Берберова); 3) творчість на першій мові з подальшим переходом на другу і поверненням до першої (наприклад, Шаховська, Зданевич); 4) творчість на першій мові з практично безповоротним переходом на другу (наприклад, Набоков, Тріоле, Яновський); 5) чергування творчості на першій і другій мовах (наприклад, Беккетт) [226, с. 125–126].

Поза сумнівом, належачи до письменників четвертої моделі, Набоков, на думку Л. Тарві, володів важливою особливістю: між двома періодами своєї монолінгвальної творчості він провів вісім років, ніби «пробуючи перо» на французькій і англійській мовах у малих літературних формах. До того ж, до кінця своїх днів він залишався самокритичним і вимогливим творцем [226, с. 135].

Л. Токер звертає увагу, що Набоков найретельніше досліджує лінгвістичні ефекти, властиві російській і англійській мовам.

Наприклад, у своїй англійській Набоков протиставляє англо-саксонське й латинське походження слів і таким чином досягає розмаїття відтінків; подібні ж ефекти етимологічної різноманітності досліджуються і в його російських текстах, які зберігають своєрідність мови, властиву дореволюційній Росії [422]. Е. Божур також бачила в автоперекладах Набокова можливість відобразити весь взаємозв'язок слів і невідповідність вербальних конструкцій у різних мовах, що не під силу просто перекладачеві, змушеному дотримуватися правил буквального перекладу [295, с. 720].

Сам Набоков вважав, що англійська багатша за російську мову, що особливо помітно в іменниках і прикметниках: «Найбільш набридливою рисою російської мови є відсутність, невизначеність і незграбність технічних термінів. Наприклад, проста фраза «to park a car», якщо її перекласти назад з російської, означатиме «залишити автомобіль стояти надовго». Російська, принаймні ввічлива російська, більш офіційна, ніж ввічлива англійська. Перекладати з російської на англійську набагато легше, ніж з англійської на російську, і вдсятеро легше, ніж з англійської на французьку» [440, с. 35–36].

На сьогоднішній день у сучасному набоковознавстві відкритим залишається питання про єдність творчої природи художника: наскільки природним і органічним був набоківський білінгвізм, чи можна говорити про цілісність двомовного естетичного феномену письменника або ж існує межа між «Набоковим-російським» і «Набоковим-американським». Сам Набоков у знаменитому шістнадцятому розділі автобіографічного роману «Пам'яте, говори» «On 'Conclusive Evidence'» звертається до себе в третій особі як до містера Набокова, побіжно повідомляючи, що під час еміграції в Європу містер Набоков набув дещо дратівливої манери звертатися до себе в третій особі як до Сіріна. Але водночас, продовжує автор, припинивши бути російським письменником, Набоков тепер може обговорювати твори Сіріна, оскільки вони відокремлені від його власних [426, с. 254].

Дж. Апдайк зізнався, що, читаючи Набокова, бачив інший літературний всесвіт; він не раз висловлював у пресі думку, що

це новий американський письменник і кращий серед тих, що нині живуть, оскільки в наше століття, коли слова «художня цілісність» виглядають парадоксальними, якщо не реакційними, він високо тримає твердокамінний образ власної самодостатності [12, с. 578–579].

Е.Берджесс писав, що Набоков – ще один сумний приклад того, що в ХХ ст. літературна англійська мова більше всього зобов'язана неанглійцям: «Англомовний слов'янин поставив перед собою завдання – нагадати нам про велич нашої мови, яка дуже збідніла завдяки старанням пуритан і прагматиків» [29, с. 575].

С. Свіні в статті «Квітень в Арізоні: Набоков як американський письменник» підкреслює, що Набоков, звичайно ж, не американський письменник за народженням; його не переслідує примарний Салем Готорна або населений примарами Південь Фолкнера: «Він, на відміну від них, вигнанець з інших часів і місць. Але водночас можливий вигнанець і є найбільш архетиповим американським героєм – як це можуть підтвердити найбільш незабутні з героїв Готорна і Фолкнера, Гестер Прінн і Квентін Компсон. Таким чином, романи «Лоліта», «Пнін», «Бліде полум'я» й «Ада», кожному з яких вдалося побачити США через призму сприйняття досвідченого мандрівника, є великими американськими романами, які стирають національну оповідну традицію, – і трансформують її» [481, с. 335].

У статті «Як Набоков переписав Америку» С.Свіні продовжила свої роздуми про роль, яку Набоков зіграв у культурному просторі країни, що надала йому притулок. З легкої руки письменника, який використав форму «Pninian» у романі «Пнін», до академічних журналів і словників увійшло слово «Nabokovian», якому Оксфордський словник дав таке визначення: «те, що відноситься до Володимира Набокова; що нагадує його письменницьку манеру, особливо – іронічний, дотепний, інтелектуальний стиль». Аналізуючи подібне лінгвістичне явище, С.Свіні заявляє, що внесок Набокова в американську літературу перетворив «його непримітне, невимовне російське прізвище на абсолютно нове англійське слово» [480, с. 82].

Сам Набоков в інтерв'ю 1964 року сказав про себе: «Я – американський письменник, що народився в Росії і здобув освіту в Англії, де я вивчав французьку літературу перед тим, як провести п'ятнадцять років у Німеччині» [440, с. 26]. В інтерв'ю 1969 року Набоков пояснює, чому він називає себе американським письменником: «Американський письменник означає, насамперед, письменника, який є громадянином Америки чверть сторіччя. Більш того, це означає, що всі мої твори спочатку з'являються в Америці. Це також означає, що Америка – єдина країна, де я відчуваю себе ментально й емоційно вдома» [440, с. 131].

Ставлення до рішення Набокова творити англійською мовою завжди було неоднозначним у російському літературознавстві. Ще наприкінці 1980-х, перед першою значною публікацією творів Набокова на батьківщині, О. Н. Михайлов твердо заявив, що, відмовившись від російської мови, художник вчинив самогубство. На початку нового століття критик, по суті, повторив ту ж думку про «руйнування дару» в англомовних творах письменника [153]. О. Долінін, який багато займався питаннями творчості Набокова, вважає, що англомовний і російськомовний Набоков зовсім не схожі між собою, що американський письменник Набоков витіснив Сиріна [356, с. 50].

Цієї ж версії дотримувався О. М. Зверев, який у біографічному дослідженні життя і творчості Набокова стверджував, що письменник «залишався гідним свого таланту лише до того часу, поки зберігалася його причетність російській художній традиції <...> зі зміною імені на обкладинці іншою стала й художня якість прози» [85, с. 292, 318]. В. Є. Александров навіть підкреслює безперечну перевагу російськомовної прози Набокова порівняно з англомовною, яка, незважаючи на увесь засліплюючий блиск свого стилю, не досягає висот його творчості російською мовою [4, с. 20].

З іншого боку, творчість Набокова потрібно аналізувати як єдину, цілісну художню систему, незалежно від сирінського (європейського) або набоківського (американського) періоду життя письменника-емігранта. Така точка зору належала ще З. О. Шаховській, яка знаходила американські паралелі до

російських творів письменника: «Вони близнята. Це двоголовий птах, що різними криками виражає одне й те ж саме. І фон і форма подібні, і в «Справжньому житті Себастьяна Найта» ми знайдемо мотиви «Відчаю» [266, с. 106]. Подібна позиція виразно підкреслюється А. Г. Бітовим: він образно представляє нерозривність російської й американської творчості Набокова як два симетричних крила метеликів – симетричних, але не схожих, «як принципова відмінність лівого від правого або об'єкта і віддзеркалення» [31, с. 230-242].

Французький дослідник Ж. Бло пропонує розглядати творчість Набокова рівною мірою російською й англо-американською, а сам Набоков стає «основоположником транслінгвального відчуття й гарантом автономії особи й мислення, демонструючи й доводячи, що вони поза мовами, на яких вони говорять» [33, с. 236]. Н. Корнуелл назвав 1930-і роки для Набокова «перехідним періодом» – між двома континентами, двома мовами і двома кар'єрами, які врешті-решт злилися в одне ціле [345, с. 166].

Дж. Форстер, у свою чергу, пропонував відокремлювати «європейську» творчість Набокова не лише від його американської, але також і від російської творчості [363, с. 5], що репрезентує третю точку зору на цілісність художньої системи Набокова як єдності протилежностей: у душі письменника далеко не мирно співіснують різноспрямовані культурно-психологічні комплекси – російський і американський. О. С. Мулярчик вважає, що Набоков – не лише російський і не лише американський письменник, але й те й інше разом, бо він залишався в руслі великої російської літературної традиції у своїх книгах 20–30-х років і зробив багато для популяризації цієї традиції, мешкаючи в США, що робить його творчість інтернаціональною [160, с. 133]. У такій позиції вченого Т. М. Белова побачила важливе з'єднувальне начало літературних тенденцій ХХ століття в Росії, США і Західній Європі [26, с. 357].

Є і ще один сучасний, хоча теж не безперечний погляд на цю проблему, згідно з яким перехід Набокова на англійську мову є не чим іншим, як «інобуттям російської словесності». Свій емігрантський талан, а також долю Росії і росіян по обидві

сторони залізної завіси Набоков оголосив формою інобуття і визначив, зрозуміло, не у вигляді ідеологічних міркувань, йому органічно чужих, а через поетику своїх творів. І, головне, – через мову. Тому й «англомовність Набокова треба зрозуміти як факт історії російської словесності» [48, с. 261]. Як вважає Г. Р. Романова, незважаючи на те, що письменник підписував свої твори по-різному в європейській і американській еміграції (Сирін і Набоков), перед нами єдина творча індивідуальність на різних етапах свого життєвого і творчого шляху; Набоков-художник не міг у 1940 році починатися з нуля [209, с. 12].

На нашу думку, було б неправильним, звертаючись до написаних в американській еміграції творів письменника, не враховувати досвід, що сформувався в Набокова в період європейської еміграції. Швидше слід говорити про єдність тематики й проблематики в умовах іншомовної образної системи. Письменник, керуючись основними домінантами сформованого сирінського творчого методу виводить його в іншу систему вимірювання, в нову просторово-часову реальність, що сприяє становленню іншого філософсько-естетичного світогляду. Слід враховувати, що без Сиріна не було б Набокова, але, водночас, це два різних етапи становлення Набокова-письменника, що показали різні грані його творчості, незважаючи на всю, як здається, сюжетну схожість. Зміна мови, так або інакше, сприяла зміні поетичного світу його художньої реальності, що вибрала в себе весь досвід російської і європейської літературних традицій.

У прагненні створити нового героя – героя сильного й позитивного в індивідуалістичному сенсі – Н. Хрущова побачила причину, яка змусила письменника відмовитися від російської мови «заради прямого (prim) «І» західного світу, яке на відміну від крихітного пузатенького «я», не остання буква в алфавіті» [251, с. 11]. Набоков рішуче підтримує такий еґо-їстичний стиль мислення, західний характер ставлення до світу, який і допоміг йому вціліти на його новій, американській, батьківщині.

Якою б абсурдною не здавалася ця ідея на перший погляд, вона в іронічній формі відображає глибокий метафізичний сенс творчості Набокова. Людина для Набокова – це цілий світ, що існує в своєму просторі й часі; світ неоднорідний та інколи суперечливий, в якому національна приналежність – швидше

перешкода, ніж благо. Набоков говорить про відмінність людей не з погляду їх расової або культурної приналежності, а з позиції світогляду, якого вони дотримуються.

Часто Набокова вважають одинаком, мандрівником, чужаком, «Solus Rex»; проте це самота вимушена, результат внутрішнього опору повсякденності. М. Шульман відзначав, що подібна самота й чужість притаманні людині, вони не пояснюються ніяким вигнанням з країни, – «швидше вигнання розкрило клапани душі вигнанця, щоб побачити інше, поглянути за межу особистого досвіду, за межу видимого споглядання» [270, с. 71].

Як писала Дж. Грейсон, рішення Набокова творити на іншій мові звільнило письменника від будь-яких лінгвістичних і культурних табу, дозволило йому вільно перетнути географічні й лінгвістичні кордони; переїзд до Америки надав Набокову можливість усвідомити, що він не лише росіянин, підсиливши його «мультикультурність» [373, с. 8].

І справді, еміграція надала Набокову змогу побачити інші країни; але творчість на іншій мові сприяла пізнанню іншого світу. Художній світ В. В. Набокова як система складається в російськомовній творчості і ґрунтується на менталітеті і традиціях російської культури, зазнавши при цьому впливу західноєвропейської, а саме: німецької і французької культур. Тут спостерігається подвійний процес: білінгвізм письменника виступає як спосіб збереження його культурної самобутності при переході на англійську мову, у той час як англомовна творчість є формою інобуття російської культури. Білінгвізм письменника також існує як спосіб трансляції російської культурної спадщини в американську культуру.

4.2 Авторська свідомість і межі мистецтва у творах В. Набокова

4.2.1 Романи «Дар» та «Справжнє життя Себастьяна Найта»: проблема метаоповіді

Метаописовість прози В. Набокова була відзначена ще російською емігрантською критикою; актуальною ця проблема залишається і в сучасних дослідженнях. В. Єрофеев дав одне з

найповніших визначень особливостей метароману В. Набокова: «Екзистенціальна стійкість авторських намірів сприяє тому, що романи письменника групуються в метароман, який володіє відомою прафабулою, репродукованою в кожному окремому романі при необхідному розмаїтті сюжетних ходів і романних розв'язок, що припускають відому інваріантність вирішень тієї ж самої фабульної проблеми» [79, с. 136].

В. Єрофєєв розглядає всю прозу Набокова як якийсь метароман. М. Липовецький, оперуючи визначенням німецького теоретика Р. Імхофа, який розглядав метапрозу як певний рід саморефлексивної оповіді, що відбиває сам процес розповіді, вважає, що під це визначення підпадає, насамперед, роман В. Набокова «Дар». Це роман не лише про становлення таланту письменника, але й низку його, героя, художніх текстів, кожен з яких супроводжується авторською саморефлексією; у ньому є автобіографічна розповідь про батька, а також численні вставні жанрово-стильові утворення [136, с. 72–73]. Про «Дар» Набокова як про метароманне узагальнення російської прози пише і Л. Н. Рязузова [212, с. 114].

Не помітити паралелі між «Даром» (1938) і «Справжнім життям Себастьяна Найта» (1939, опублікований у 1941), останнім романом російською мовою і першим романом англійською, практично неможливо. На це звернув увагу М. Анастасєв, підкресливши, що в цих двох романах відчувається відверте перекликання, «просто в одному випадку – біографія як частина романного цілого, в іншому – увесь роман-біографія» [10, с. 358]. М. Липовецький також відзначив «парність» цих двох романів, проте в «Справжньому житті Себастьяна Найта» сам процес буття як творчості представлений не з погляду художника, а з погляду Іншого – сприймаючої свідомості, що, очевидно, свідчить про посилення діалогічної інтенції» [135, с. 75]. Простеживши безперечну паралельність цих двох творів, можна побачити новий сенс творчого завдання, новий етап у письменницькій долі Набокова.

Роман «Дар» – останній роман, створений Набоковим російською мовою, і певною мірою його можна розглядати як підсумок першого творчого етапу письменника, часу учнівства й

пошуків. Набоков вклав у роман багато автобіографічного – від особистості головного героя, його пошуків власного шляху в літературі до оточення, відтворивши ту інтелектуально-піднесену атмосферу в колах російської еміграції, яка панувала в 20-ті роки в Берліні.

Це по-справжньому зрілий роман, в якому значною мірою втілюється особливий набоківський стиль, що поєднує в собі оригінальність у розкритті ідейності й багатство мови письменника. Перехід від першої особи до третьої створюють враження співучасті в тому, що відбувається. Читач вже з першої фрази роману залучається до подій, коли автор повідомляє місце й час дії в кращих традиціях класичного роману, хоча автор підкреслює, що лише російські письменники неточно відтворюють дату внаслідок оригінальної чесності літератури. Переходи з першої на третю особу створюють враження присутності самого Набокова в цій дивній суперечці. Порушується питання про умовність у літературі, про створення власного світу, де «правда сопоставлений и выводов... сохраняется лучше по сю сторону слов» [164, с. 13].

Розповідь критика про дитячі роки Годунова-Чердинцева рясніє помилками й неточностями, які намагається спростувати герой. Наявність у дитячій якихось іграшкових будиночків і дерев може призвести до висновку про захоплення театром. Та й деталі інтер'єру, в яких рецензент бачить любов поета до предметів дитинства, насправді служать лише якимось каталізатором для спогадів героя. Своєрідна іронія автора над заялженим стилем літературної критики зайвий раз підкреслює існування нової літератури, що ховається за фасадом повсякденності й буденності, літератури, яку офіційна критика ні визнати, ні розпізнати не в силах.

Проблема творчості, так дивно відображена в роздумах головного героя, продовжує розвиватися, стаючи домінантою руху сюжету і психологічного руху самого героя. Нам відкривається сам процес письменництва від етапу натхнення, прислуховування до голосу всередині («...И в разговоре татой ночи сама душа нетатот... безу безумие безочит, тому тамузыка татот...») [164, с. 51]) до результату – готового вірша.

Слово «дар» повторюється неодноразово в роздумах героя про творчість і літературу. Виникає уявлення про якийсь божественне осяяння художника, дар, отриманий від Бога. Сам Федір Костянтинович пізніше говорить, що творчість, на його думку, повинна бути відображенням, живим зв'язком «между моим божественным волнением и моим человеческим миром» [164, с. 137]. Слід звернути увагу на подвійне повторення займенника «мій», нехарактерне для російської мови, хоча часто вживане в англійській. Але подібний прийом у жодному випадку не можна розглядати як мимовільний словесний ляпсус англомана Набокова: для письменника важливо підкреслити створення справжнім художником власного Всесвіту, свого творчого світу.

Учнівство, так звані «проби пера» Федора Костянтиновича продовжуються на етапі написання роману про життя його батька, відомого ентомолога, який зник безвісти в горах Тибету. Збираючи фактичний матеріал, читаючи записи батька, його листи, спогади його сучасників, Годунов-Чердинцев все більше проникає в атмосферу життя людини, яку він любив, але про яку так мало знав. Не знав того, що відбувалося з ним під час експедицій, не розумів важливості його відкриттів, та проте знав його як людину мужню, живу, владну, і першорядним завданням для Федора Костянтиновича як письменника стає зберегти не лише голос батька у вчених словах, а «жар его личности, власть над всем, за что он ни брался» [164, с. 102].

Годунов-Чердинцев розуміє, що факти нічого не говорять про людину, але проникнення в думки, причини вчинків навіть найближчої людини стають майже не під силу автору. Про що він думав самотніми ночами, запитує Федір Костянтинович. Подумки він вирушає в подорож з батьком по Тянь-Шаню, і з'являється вражаюча особливість: чим далі рухається караван, тим все більше герой ототожнює себе зі своїм батьком. Нейтральне «вони» поступово витісняється більш особовим «ми», і врешті-решт замінюється на «я».

Як вже згадувалося вище, робота над романом про батька була лише етапом учнівства для Федора Костянтиновича. Роман навіть не був початий, а розділ, присвячений роботі над ним,

закінчується вельми символічно: Федір Костянтинович переїжджає на іншу квартиру, а «расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как, где-нибудь в России, от Пушкинской – до улицы Гоголя» [164, с. 131]. Не треба забувати, що разом з роботою над романом про батька Федір Костянтинович «годується» Пушкіним, вчиться у нього влучності слів і граничній чистоті їх поєднання [164, с. 87]. Тепер його творчість наповнюється новим змістом.

Третій розділ роману присвячений підготовці Федора Костянтиновича до створення нового роману – роману про М. Г. Чернишевського. Дивний вибір – вважають його друзі-емігранти. На питання, чому йому спала така дика думка, Федір Костянтинович відповідає: «Упражнение в стрельбе» [164, с. 177]. Справді, загадкова відповідь. Але частково ситуацію пояснює знайома Годунова-Чердинцева Олександра Яківна Чернишевська (однофамільниця, а не родичка), що розмірковує про М. Г. Чернишевського: «Нет преемственности, нет традиции» [164, с. 177]. Ймовірно, саме це і привертає увагу Федора Костянтиновича – відсутність традиції, дослідження в цій сфері. Як людина творча він розуміє, що створювати слід щось абсолютно нове або нічого.

Його розповідь постійно балансує на межі пародії, що виявилася, насамперед, у присутності двох «знавців» життя М. Г. Чернишевського, на думку яких постійно посиляється Годунов-Чердинцев: реального Ю. М. Стеклова, що написав в 1928 році велику монографію «М. Г. Чернишевський. Його життя і діяльність», а також вигаданого ученого Страннолюбського, погляди якого Федір Костянтинович підтримує не менше, якщо навіть не більше, ніж думку Ю. М. Стеклова. Водночас Федора Костянтиновича дратують так звані «біографії романсэ» (до речі, у той час дуже популярні у Франції, де і був написаний роман «Дар», з легкої руки Моруа, який постійно піддавався критиці з боку Набокова). Федір Костянтинович дивується, як можна використати сон Байрона, наведений в його ж поемі (критика на адресу роману Моруа «Байрон»). Подібні сюжетні ходи зайвий раз підкреслюють присутність автора поряд зі своїм героєм, їх однодумність.

Наявність міфічної особи разом з реальними людьми вносить елемент гри у твір Набокова. У зв'язку з цим слід пригадати так звані автобіографічні твори самого Набокова, в яких важко розмежувати, де правда, де вигадка, та і хто в змозі пізнати істину? Вигаданий персонаж може виявитися реальнішим, ніж навіть сам М. Г. Чернишевський. Наприкінці роману в розмові із Зіною, своєю коханою й музою, Федір Костянтинович говорить: «Все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане» [164, с. 328]⁷.

Створений за такими канонами, твір, справді, унікальний. Федір Костянтинович змальовує абсолютно інший портрет людини, відомої кожному ліберально мислячому росіянину і водночас він ні на йоту не відходить від фактів. Чернишевський з його роману – людина слабка, інколи навіть жалюгідна, проте мужня й сильна. Подвійність природи людини – чудовий висновок Годунова-Чердинцева й самого Набокова. Людина може бути слабкою й сильною, жалюгідною і великою – це повному зображує особистість.

⁷ Ця ж думка з'являється і в лекції Набокова, присвяченій роману Флобера «Пані Боварі», яку письменник прочитав уже в американський період своєї творчості. Розбираючи реалістичні й натуралістичні риси роману великого французького письменника, Набоков доходить висновку: «Насправді вся література – вигадка. Будь-яке мистецтво – ілюзія. Світ Флобера, як і світ будь-якого визначного письменника, – світ фантазії з власною логікою, власними умовностями і збігами. Будь-яка реальність реальна лише відносно, оскільки будь-яка наявна реальність – вікно, яке ви бачите, запахи, які ви відчуваєте, звуки, які ви чуєте, – залежить не тільки від попереднього компромісу п'яти відчуттів, але й від ступеня обізнаності. Сто років тому Флобер міг здаватися реалістом або натуралістом читачам, вихованим на сентиментальних творах тих пані і панів, якими захоплювалася Емма. Але реалізм, натуралізм – поняття відносні. Те, що цьому поколінню здається в творах письменника натуралізмом, то попереднє сприймає як надлишок сірих подробиць, а наступному поколінню буде їх не вистачати. Ізми проходять; істи вмирають; мистецтво залишається» [163, с.202–203].

М. Н. Липовецький побачив у логіці еволюції таланту Годунова-Чердинцева (від збірки віршів про дитинство через спробу написати біографію батька до книги про Чернишевського) – логіку руху від себе до іншого: «Принципово важливо, що при цьому русі «Я» героя не тільки не зменшується, але, навпаки, відкривається – у тому числі і для нього самого – з небувалою яскравістю і силою» [135, с. 64].

Мистецтво, література стають справді головними героями роману «Дар», Федір Костянтинович упевнений, що задум роману «уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот» [164, с. 154]. Та й міркування Годунова-Чердинцева про літературу й мистецтво відбуваються також у його «іншому» світі роздумів і задумів. Його вигадані бесіди з критиком Кончесвим – критичний нарис російської літератури ХІХ – початку ХХ століття. У цьому також чуємо голос самого Набокова – з його руйнівним підходом до так званих святинь російської словесності. Зі всього Достоевського Федір Костянтинович згоден залишити лише «Братів Карамазових», в толстовських і тургеневських описах природи він услід за батьком знаходить «кричущі» помилки. Зате Пушкіна чіпати не можна: «это золотой фонд нашей литературы»; а в чехівській корзині «провиант на много лет вперед» [164, с. 66]. Що ж до ХХ століття – обережно, сходинка, попереджають читача.

Такою своєрідною сходинкою (з деякими застереженнями) можна вважати «Справжнє життя Себастьяна Найта», роман про письменника і його творчу спадщину. Проте, як вже наголошувалося вище, цей твір по-іншому представляє проблему буття як творчості, з точки зору і через сприйняття стороннього спостерігача. Але вибором оповідача Набоков ставить під сумнів можливість об'єктивного спостереження й очудненого сприйняття з боку свого головного героя. Ним виступає якийсь В., брат відомого письменника Себастьяна Найта, який після смерті останнього хоче зрозуміти сенс життя й причину смерті свого загадкового родича.

В. буде роман-біографію за всіма правилами класичного жанру – від народження до смерті. Проте інколи виникає якась деталь, що руйнує це помилкове уявлення про традиційність. У

трьох перших розділах В. ретельно реконструює перші 22 роки життя Себастьяна, щоб у четвертому розділі збентежено вигукнути: «Та й що взагалі я знаю про Себастьяна?» Спогадів вистачило лише на три розділи, і тепер завдання письменника змінюється – відтворити це життя з уламків, об'єднавши їх внутрішнім знанням його характеру [168, с. 32]. В. намагається відтворити життя Себастьяна за спогадами його друзів, знайомих і самого Себастьяна Найта, розкиданих автобіографічними вставками по його творах. Але уважний читач не пропустить фразу, яка застерігає легковірних: «Пам'ятай, що все, що тобі говориться, за своєю суттю, потрібне: оповідач його тлумачить, слухач перетлумачить, покійний герой оповіді все це приховує від обох» [168, с. 48].

Перед нами гра, уміло розіграна партія в шахи, де персонажі – всього лише шахові фігури, звідси й наявність так званих «шахових» прізвищ: knight – кінь, bishop – слон, damier – шахівниця (у перекладі з французької). Проте гра наявна не лише в прізвищах і назвах. Виразно пародіюються відомі літературні сюжети й персонажі – «Манон Леско», «Чайка» і, звичайно ж, «Пані Боварі» (роман «Справжнє життя Себастьяна Найта» завершується трансформацією зауваження Флобера про власне творіння: «Себастьян Найт – це я» [168, с. 180]). І справа зовсім не в подвійності – для Флобера його знаменитий роман став, серед інших семантичних аспектів, ще й твором про мистецтво, здатність творити. У такому ж ключі слід розуміти і фразу В. – Себастьян Найт став для нього джерелом натхнення й відвертості, його братом і співрозмовником.

Порівняно з «Даром» не можна не відзначити певну «сходінку» вгору в творчому світогляді самого Набокова, в його ставленні до діалогу не лише зовнішнього, але і внутрішнього, діалогу, який постійно веде сам з собою В. Однак значення діалогу доповнюється проблемою вибору іншої (англійської) мови, якою написаний і роман «Справжнє життя Себастьяна Найта» і яку свідомо вибирає сам Себастьян Найт для своєї творчості. Сцени з творчої лабораторії письменника Себастьяна Найта списані з життя самого Набокова, і це не випадково. Болісно б'ється над кожним словом Себастьян Найт. «Війна його

зі словами була незвичайно жорстока з двох причин, роздумує В. – Перша, спільна для письменників його складу, пов'язана з наведенням мостів, що розділяють думку і вираз. Магази́ни готових фраз були не для Себастьяна. Але це ще не все. Російською Себастьян володів набагато краще й природніше, ніж англійською. Я готовий повірити, що, п'ять років не говорячи російською, він примусив себе думати, ніби забув цю мову. Але ж мова – живуча тварюка, від неї просто так не звільнишся» [168, с. 74–75].

Ця війна виправдана, оскільки правильно сказане слово здатне переінакшити й перетворити світ, здатне відкрити всю правду. І в цьому дбайливому ставленні до слова Набоков близький Конраду, як би він не відмовлявся від схожості їх письменницької долі і творчих манер, про що є згадка і в романі «Справжнє життя Себастьяна Найта». Свого часу, перефразовуючи знаменитий вислів Архімеда, Конрад сказав: «Дайте мені потрібне слово і потрібну інтонацію – і я переверну світ без жодного важеля» [327, с. 2].

Літературознавці пропонують різні припущення щодо рішення Набокова писати англійською мовою, але причина, можливо, прихована в самому сенсі творчості, сенсі письменницького дару, як його розумів сам автор – необхідності виразити й розкрити ідею через діалог з читачем, про що писав М. М. Бахтін, розглядаючи особливості роману-діалогу. Аналізуючи твори Ф. М. Достоєвського, М. М. Бахтін відзначав, що ідея – це не суб'єктивна індивідуально-психологічна освіта з «постійним місцеперебуванням» в голові людини; ідея – це жива подія, що розігрується в точці діалогічної зустрічі двох або декількох свідомостей; ідея хоче бути почутою, зрозумілою й отримати «відповідь» іншими голосами з інших позицій» [23, с. 100].

Діалоги є і в «Дарі», бесіди, які Годунов-Чердинцев веде з уявним опонентом – критиком Кончєєвим. Але це бесіди одного рівня сприйняття. Складніше й глибше примусити героїв мислити відразу на двох різних мовах, зіставити два образи думок, дві культурні іпостасі, побачити, як інша мова відбивається в світосприйнятті людини іншої культурної формації, привести до

діалогу культур. Це теж своєрідна гра значень, в якій і полягає сенс життя письменника, єдина можлива реальність, про що говорить сам заголовок – «The Real Life of Sebastian Knight», який правильніше було б перекласти як «Справжнє або істинне життя Себастьяна Найта», оскільки слово «істинний» несе в собі прагнення до розуміння істини, що для письменника, який виходить за межі традиційного часу й простору і вважає навколишню реальність лише канвою для вибриків сновидіння, не так важливо.

У своїй останній роботі «Асфодель, що сумнівається», головний герой упродовж усього сюжету вмирає, але цей персонаж і є книга, яка вмирає разом з ним. Такою є сутність творчості у розумінні Набокова: письменник розчиняється у своїх творах, які починають жити власним життям, підкорятися своїм, властивим лише їм, законам. Література – складний процес осягання кінцевої істини, початий задовго до нас і скоректований самим життям, що і призводить до пародіювання відомих сюжетів. Коли поставлена остання крапка, творчість втрачає всякий зміст, що може спричинити фізичну смерть творця. Кожен видатний письменник, тією чи іншою мірою, говорить про процес оповіді; Набоков же намагається зрозуміти справжній сенс Слова, в чому йому допомагає діалог мов, діалог культур. Вивчення особливостей подібної двопланової, двомовної метаоповіді, що зіштовхує національні пріоритети і виводить значення творчості на рівень глобального, представляє творчу спадщину Набокова під іншим кутом зору.

4.2.2 «Російський» роман «Пнін»: проблема автора та оповідача

Проблема автора й оповідача є не тільки центральною, але, певною мірою, домінуючою в романі В.Набокова «Пнін». Сам Набоков у лекції про «Дон Кіхота» відзначав, що лише в XIX столітті літературна еволюція наділила роман самосвідомістю, «тобто пам'яттю, що пронизує всю книгу, відчуттям, що персонажі пам'ятають і знають все те, що ми пам'ятаємо і знаємо про них» [173, с. 504].

У XX столітті література йде ще далі. Оповідач перестає бути другим «я» письменника, очима і вухами книги. Література вже більше не є відображенням характеру, автобіографією або історичним нарисом, поступаючись місцем «чистій вигадці», як назвав Набоков цикл романів Пруста «У пошуках втраченого часу», поставивши його в один ряд з романом Л. Толстого «Анна Кареніна» і оповіданням Кафки «Перетворення»: «Оповідач у книзі – один з її персонажів на ім'я Марсель. Іншими словами, є Марсель-спостерігач і є Пруст-автор. Усередині роману, в останньому томі, оповідач Марсель уявляє той ідеальний роман, який збирається написати. Книга Пруста всього лише копія цього ідеального роману, зате яка копія!» [171, с. 278].

О. Г. Трубецькова, досліджуючи можливості літературних містифікацій на прикладі оповідання Набокова «Василь Шишков» і «Життя Василя Травникова» Ходасевича, відзначає, що в «розчиненні» письменника у своїй творчості можна побачити відображення характерної межі єдиної культурної парадигми XX в. – зсуву границь між мистецтвом і життям, реальністю і текстом, внаслідок чого тексти можуть стати реальнішими за «авторів», які їх створили: «світовідчуття людей початку століття – хиткість меж між двома світами, планами існування – в літературі 30-х рр. переходить у прийом» [234, с. 61].

Питання співвідношення автора й персонажа неодноразово порушувалося в критичній літературі, присвяченій творчості Набокова, проте, єдиної точки зору на цю проблему не існує до цього часу. Тривалий час вважалося, що роль автора в романах Набокова зводиться до спроби оголити перед читачами свої художні прийоми (точка зору, висловлена вперше Ходасевичем).

М. Анастасьєв заперечував вірогідність якої-небудь відповідності між персонажами й автором у світі, створеному фантазією письменника: «Між автором і героєм завжди існує чітка, хоча, можливо, і невидима межа. Це для Набокова незмінно» [10, с. 224]. Але далі М. Анастасьєв відзначає двоїстість позиції, в якій опиняється Набоков: «Це він за все відповідає, він смікає за ниточки, але він же довіряє розповідати історію персонажеві, собі не близькому» [10, с. 229].

Г. Хасін бачить саму суть «авторської» дії Набокова у визнанні потенційного глядача і у взаємодії з ним: «Романи Набокова нереалістичні: вони не показують, не оголяють, не представляють; їх основа глибша за рівень репрезентації незалежної реальності, чи це реальність подій, чи реальність літературних прийомів. Набоківський світ починається з контакту й створюється з контакту» [248, с. 150–151].

Г. Хасін вирізняє чотири основні особи, які діють в оповідному світі творів Набокова: автор, який усе вигадує, персонаж, що діє, читач і оповідач-фокалізатор. Якщо в перших романах оповідач безособовий, то в пізніших він стає одним із головних героїв: «Може здатися, що, здійснюючи цю зміну, автор наближається до читача і відкривається йому; насправді ж, відбувається зворотнє. Олюднений оповідач відокремлює Набокова-автора від читача, приховує його» [248, с. 159].

Отже, в романах Набокова наявний ігровий підхід автора до тексту й читача, про що пише С. Руссова, відводячи Набокову роль «граючого» автора або автора-«трікстера» [211, с. 21]. М. Медарич бачить ігровий момент відносин автора й читача в трьох основних категоріях:

1. Ігровий аспект тексту; включає гру як інтелектуальну розвагу, в якій позиція автора має переваги – він нав'язує правила гри, містифікує й розставляє пастки читачеві. Крім того, сама інтертекстуальність ставить все більш високі вимоги перед читачами як перед рівноправними партнерами гри.

2. Набоківська інтертекстуальність указує на його розуміння культури як аспекту знакової дійсності, якісно тотожної незнаковій дійсності; таким чином, літературний твір черпає матеріал не лише з життя, але й з інших, вже існуючих літературних текстів.

3. Аспект автотематизування можна віднайти у фабульних темах, причому у вигляді все більшого наближення героя до фактичної професії літератора [146, с. 85–87].

Певну гру можна спостерігати вже в оповіданні Набокова «Путівник по Берліну», яке було написано в 1925 р., в місті, винесеному в заголовок оповідання. Читач, уперше відкривши цей невеликий за обсягом твір, відразу ж помічає певні

невідповідності. По-перше, заголовок безпосередньо суперечить змісту. Це не той путівник по Берліну, який хотів би отримати вимогливий мандрівник. Тут немає музеїв, галерей, парків та інших необхідних визначних пам'яток будь-якого хоч трохи пристойного міста. Зате перераховуються труби, трамвай, місця роботи і пивні, тобто проблеми, що хвилювали самого автора. Зі всіх визначних пам'яток Берліна автор згадує лише берлінський зоопарк, берлінський акваріум, берлінські вулиці. Повторення слова «берлінський» не випадкове. Подібні назви використовує сам Набоков, і це єдині (окрім заголовка) вказівки на місце дії його оповідання. Приятель оповідача в розмові з ним говорить, що це нудне, чуже місто [180, с. 340] (в англійському перекладі замість слова «чужий» Набоков використовує слово «foreign»), таким чином, додаючи узагальнюючий характер опису місця дії).

По-друге, оповідь носить ліричний, якщо не сказати інтимний, характер, нагадуючи щоденникові записи. Головний герой, він же оповідач, вранці побував у Зоологічному саду, а зараз входить з приятелем у пивну, де вони говоритимуть про труби, трамваї та інші важливі речі. По ходу оповідання герой коментує те, що відбувається навколо нього, вдаючись до спогадів про життя в Петербурзі. Та й розповідь від першої особи разом з роздумами про сенс письменницької творчості все більше й більше зближує героя та автора.

Але це лише на перший погляд. Г. Хасін називав неправильною теорію про те, що набоківські герої і сам письменник у ході романів прагнуть звільнитися від «персонажа», частини себе, щоб повністю перетворитися на «автора»: «Сама суть «авторської», художньої дії полягає в Набокова у визнанні потенційного глядача і у взаємодії з ним» [248, с. 150–151].

Намір дистанціюватися від усього того, що відбувається, і перетворитися на стороннього спостерігача можна побачити вже в перших рядках оповідання: «Утром я побывал в Зоологическом саду, а теперь вхожу с приятелем ... в пивную» [180, с. 336]. У 1976 р. при перекладі англійською мовою цього оповідання Набоков для дієслова «вхожу» використовує конструкцію теперішнього тривалого часу (Present Continuous) «I am entering»,

в цілому не типову для англійської оповідної манери, яка надає ефект відчуження і спостереження за всім тим, що відбувається. Оповідач виступає і автором, і глядачем в одній особі.

Якщо уважно порівняти оповідання «Путівник по Берліну» з його перекладом англійською, можна побачити декілька розбіжностей у використанні граматичного часу між оригінальною й перекладною версіями. Так, при описі пивної, в якій сидять герой і його приятель, згадується дитина господарів, яка з кімнати в глибині пивної бачить все, що відбувається в головній залі. Такою є оригінальна версія. У перекладній версії Набоков додає єдине речення, завдяки якому акценти зміщуються, – «But he is now looking our way» [424, с. 159]. Дитина з передбачуваного спостерігача перетворюється на головного глядача, який все бачить і запам'ятовує.

Але Набоков використовує ще одну цікаву деталь для опису цієї сцени, яка відсутня в оригінальній версії, – дитина сидить під дзеркалом. Слово «дзеркало» згадується на одній сторінці тричі, до того ж, для опису одного й того ж місця – кімнати в глибині пивної, звідки дитина спостерігає за тим, що відбувається. Здавалося б, стилістичний перебір, але у Набокова немає випадкових деталей. Те, що відбувається, відбивається не тільки в очах дитини, але і в дзеркалі.

У цьому Набоков бачив головний сенс письменницької творчості: «изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находят в них ту благоуханную нежность, которую почуют только наши потомки в те далекие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной, – в те дни, когда человек, надевший самый простенький сегодняшний пиджачок, будет уже наряжен для изысканного маскарада» [180, с. 337–338].

Але в перекладі ситуація ускладнюється подібним подвійним відображенням, подвійним заломленням, наявністю двох точок зору на одні і ті ж події. Ця подвійність сприйняття наявна в кожній сцені оповідання. Труби, звалені з вантажівки перед будинком, здаються величезними, чорними і бездіяльними. Але білий сніг, який їх вкриває, додає їм глибини. Руки кондуктора в трамваї – «необычайно ловкие, ладные руки, – несмотря на

грубость их и толщину» [180, с. 337]. Та і сам трамвай, що сьогодні здається незграбним і хитким, у двадцять першому столітті буде ушляхетнений і старовинний.

Співвідношення автор/персонаж може бути різним. Автор може виступати як спостерігач, а учасником дії є персонаж. Або персонаж отримує функції спостерігача, і автор сам по собі, здавалося б, повинен зникнути з твору. Набоков, з одного боку, відсутній у цьому оповіданні як оповідач (у перекладній версії він навмисно демонструє, що автор і оповідач – різні люди, описуючи останнього як людину без правої руки і з обличчям, спотвореним шрамами [424, с. 160]). З іншого боку, спогади про Петербург, міркування про літературу, описи пам'ятних місць Берліна, поза сумнівом, належать Набокову. Він і автор, і читач в одній особі, на що звертала увагу Д. Голинко-Вольфсон [61, с. 759].

Подібне ж співвідношення автор/читач можна побачити і в оповіданні «Лист до Росії». Автор листа, звертаючись до далекої коханої, з якою він не бачився вісім років, майже нічого не повідомляє про своє теперішнє життя, але і самим спогадам присвячений лише перший абзац оповідання. Це своєрідне продовження «Путівника по Берліну», хоча, якщо подивитися на дату написання оповідання (1924 р.), швидше вступ до нього. Оповідання «Лист до Росії» відтворює картини, які відсутні в «Путівнику». Це нічні вулиці Берліна, якими блукає герой, стіни будинків, будівля кінематографа, фігура самотної повії. Від усього віє самотою, тугою, відчаєм.

Але знову Набоков вдається до свого улюбленого прийому подвійного зображення, подвійної точки зору. Порожній трамвай – і освітлений потяг, що регоче всіма своїми вікнами; самотній чоловік, що повертається додому, – і веселі безтурботні шинки, в яких танцюють новомодні танці. Та й танці, які багато хто з обуренням називає модним неподобством, насправді зовсім не нові: захоплювалися ними ще в дні Директорії. А слідом за картиною веселих танців автор листа згадує, що в таку ніч на православному цвинтарі, далеко за містом, наклала на себе руки на могилі недавно померлого чоловіка сімдесятирічна старенька. Так закінчилася берлінська ніч – узагальнює автор.

Цікаво, що при перекладі оповідання англійською мовою Набоков змінив його заголовок – «A Letter That Never Reached Russia». Для нього важливо було підкреслити, що лист не дійшов до Росії; що авторові залишилося лише читати й перечитувати своє звернення до далекої Батьківщини, як до далекої коханої; що бажання не говорити про минуле виявилось примарною мрією. «Ведь нам, писателям, должна быть свойственна возвышенная стыдливость слова», – повідомляє автор листа [177, с. 306]. У перекладній версії Набоков додасть всього лише одне слово, яке змінить сенс вимовленої фрази і додасть всьому оповіданню більш особистий характер, – «нам, авторам у вигнанні» [425, с. 137].

«Пнін» (1957) – перший роман письменника, дія якого відбувається в США, на новій батьківщині В. Набокова. Цей роман, на перший погляд, може здатися автобіографічним, і не випадково. Головний герой роману Тимофій Пнін – російський емігрант, професор російської мови в американському коледжі Уайнделл. У сценах, що розповідають про манеру проведення лекцій, часту зміну місцепроживання й навіть знамениту неухважність Пніна вгадуються випадки з американського періоду життя самого Набокова, відомі з його численних інтерв'ю і спогадів. Як сказав Д. Лодж, Пнін – це Набоков, яким би він міг стати в американському вигнанні, якби він не володів досконало англійською мовою, якби в нього не було відданої дбайливої дружини та письменницьких здібностей [412].

Д. Лодж назвав роман «Пнін» «університетським романом» (а *campus novel*), насамперед, керуючись місцем дії твору і ставлячи його в один ряд з такими майстрами «університетських романів», як Елісон Лурі і Малколм Бредбері, віддаючи Набокову навіть пальму першості у створенні цього жанру разом з Мері Маккарті. Проте далі Д. Лодж додає, що в романі «Пнін» можна побачити й риси оповідання-епіфанії, і роману характеру, і металітературної оповіді.

Г. Барабтарло підкреслює: «Пнін» не піддавався такому ретельному дослідженню, як інші романи Набокова, можливо, через свою, на перший погляд, пряму лінію розповіді [290]. Проте з кінця 80-х років в США з'явилося декілька ґрунтовних

монографій з аналізом цього твору: робота Л.Токеп «Nabokov: The Mystery of Literary Structures» (Ithaca: Cornell University Press, 1989), «Vladimir Nabokov: The American Years» Б.Бойда (Princeton: Princeton University Press, 1991), і «Phantom of Fact: A Guide to Nabokov's *Pnin*» Г.Барабтарло (Ann Arbor: Ardis, 1989), а також численні статті. С. Свіні і Д. Лодж відзначають оригінальну композицію твору: роман і водночас збірка оповідань [480, с. 76; 412]. С. Касмір бачить у створенні образу Пніна вплив лекцій про «Дон Кіхота», які Набоков читав студентам Гарварду в 1951 р.: «Цей роман пропонує нам прочитання «Дон Кіхота», яке включає теорію перекладу в нашому структуралістському, постмодерністському світі, де все є вторинним, сконструйованим і несправжнім, а всі наші спроби досягти точного перекладу виявляються донкіхотськими» [320].

Г. Барабтарло зазначає своєрідне керування часом у романі «Пнін», в якому можна спостерігати, з одного боку, надзвичайну стислість часу (перші три розділи охоплюють майже два з половиною роки, а наступні чотири – менше року); з іншого боку, наявні несподівані спогади або зміщення в часі в кожному розділі, а також хронологічна подвійність, викликана різними календарними стилями [290].

А. З. Мілбауер також звернув увагу на те, як вільно Набоков поводить з поняттям часу в сцені серцевого нападу Пніна. При цьому Пнін з сьогодення поринає в минуле й згадує батьків, будинок у Петербурзі, своє дитинство; оповідач постійно втручається в історію, коментує думки свого героя, все те, що може становити інтерес для читача. І лише, коли завершуються всі коментарі, оповідач «дозволяє» Пніну повернутися в сьогодення [419, с. 62–63]. М.-Р. Бонтіла відзначає особливу оповідну манеру Набокова в романі «Пнін» і вводить поняття «риторичного оповідача», який зовсім не володіє даром всезнання, що робить процес розповіді в романі таким ефективним [301, с. 10]. Г. Барабтарло звертає увагу на той факт, що роман «Пнін» був написаний між «Лолітою» та «Блідим полум'ям», романами, в яких оповідач є головною дійовою особою, тоді як Тимофій Пнін всього лише персонаж історії, яку розповіла стороння людина, герой, створений письменницьким генієм [290].

Незважаючи на дослідження в галузі оповідної техніки роману «Пнін», залишається відкритим питання, якою мірою автор перетинається з оповідачем і наскільки Набоков сам ототожнює себе з образом автора. Читач знайомиться з Тимофієм Пніним у потязі, коли він відправляється на лекцію до Кремени. При цьому оповідач з'являється на сторінках роману одночасно зі своїм героєм, що помітно вже в самому описі руху потяга. М. Р. Бонтіла звернула увагу на «несподіване» використання прислівника «inexorably» (неминуче), яке виступає єдиним індикатором тимчасової узгодженості в першому абзаці [301, с. 10]. У перекладі з англійської цей прислівник означає щось здійснюване невблаганно, неухильно, тобто, що вже почалося і що було б неможливо зупинити.

Саме доля визначає шлях Пніна, і нічого вже неможливо змінити. Не можна змінити й той факт, що він сів не на той потяг, про що оповідач, відкриваючи таємницю, повідомляє читачу вже в третьому абзаці (це відразу ж зближує читача й оповідача, робить їх якимись змовниками – адже їм відоме те, про що сам герой навіть не здогадується). Разом з цією новиною, оповідач повідомляє читачу все, що йому відомо про життя Пніна в Америці: про коледж, в якому він працює, про студентів його груп; про складну процедуру нейтралізації після прибуття до Америки; про манеру Пніна читати студентам цікаві в лінгвістичному сенсі уривки з російської класики, з яких вони не розуміли ні слова, про помилки в англійській мові тощо.

При цьому оповідач увесь час піднімає завісу таємниці – і не тільки постійним нагадуванням факту, що Пнін сів не в той потяг. Він вважає, що підхід Пніна до своєї роботи був дилетантським і наївним, оскільки він покладався на підручники, написані людиною, що не знала російської мови взагалі. Під час читання чудових уривків, які Пнін вибирав для своїх груп, студенти сміялися зовсім не з особливостей специфіки російської мови й словесних каламбурів; вони приєднувалися до заразливого сміху Пніна, підживлюючись його енергією. Оповідач, здається, все знає і все розуміє, він схильний до роздумів і узагальнень. Постійні ліричні відступи стануть якоюсь мірою візитною карткою цього роману. Оповідач ділитиметься

своїми думками про життя й смерть, про письменницьку працю й пов'язані з нею труднощі, про російських емігрантів в Америці і їх тугу за батьківщиною.

Читач знайомиться з Пніним поступово: спочатку факти з американського періоду його життя, потім декілька фактів з життя емігрантського – знайомство з Лізою Боголеповою, їх спільне життя, її зрада, обман, тобто все те, що відбулося з Тимофієм до переїзду в Америку. У гостях в Алана Кука, також колишнього емігранта, знайома Кука Шполянська в розмові з Пніним згадує ім'я Міри Белочкіної, першого кохання Тимофія, що подумки повертає його в ті дні перед революцією, коли він був закоханий, щасливий, а також до причин, що розлучили їх, – громадянська війна, втеча від більшовиків. Сім'я Міри емігрувала спочатку до Швеції, потім до Німеччини, де одного разу випадково в берлінському ресторані він і зустрів своє перше кохання. Пізніше він дізнався, що Міра, єврейка за національністю, загинула в застінках Бухенвальда, «всього за п'ять миль від серця культури Німеччини» [437, с. 395].

Здається, читачеві необхідно дізнатися всю правду про головного героя, але останній розділ по-новому розставляє акценти: якийсь таємничий оповідач, про присутність якого читач дізнався наче випадково, з'являється на сцені та стає головною дійовою особою. Раніше він обмежувався випадковими відступами в ході розповіді, повідомляючи, що з його допомогою Пніну вдалося надрукувати в 1945 році лист про Ялтинську конференцію в «Нью-Йорк Таймз», або що саме його родичка допомогла Пніну в американському консульстві отримати дозвіл на в'їзд. Тепер же історію Пніна витіснили власні спогади оповідача, причому вони є хронологічно точними: спочатку життя в Петербурзі, прогулянки з гувернером, випадкова зустріч з Тимофієм у його батька, лікаря-окуліста, коли оповідач потрапив зі скаргою на пилинку в оці, і який під час прийому похвалився успіхами Тимофія в алгебрі.

Потім через п'ять років несподівана зустріч з Пніним на Балтійському курорті, коли Пнін з компанією друзів хотів поставити п'єсу Шніцлера. В еміграції оповідач познайомився з Лізою Боголеповою, поетесою, як вона вважала, і навіть

несхвально відгукнувся про її вірші, після чого Ліза намагалася покінчити життя самогубством. Пізніше він дізнався, що вона вийшла заміж за Тимофія Пніна. Остання зустріч Пніна й оповідача відбулася в Парижі, тепер вже оповідач приїхав в Уейндел, щоб посісти місце Пніна, і в розмові з Кокерелем згадує ім'я Тимофія. Кокерель, у свою чергу, пропонує розповісти про те, як Пнін піднявся на трибуну в Кремені та виявив, що взяв з собою не ту лекцію. Коло замкнулося, дія повернулася в початкову точку.

Уважний читач із самого початку має сумнів щодо достовірності знань оповідача про свого героя. Оповідач сам підкреслює той факт, що його не було в потязі, що їде до Кремони: крім Пніна, у вагоні були тільки солдат і дві жінки, зайняті немовлям. Створюється враження, що він переказує все з чийось слів. Про це читач отримує підтвердження лише в кінці роману, коли Кокерель пропонує розповісти тільки-но прибулому професорові російської мови про конфуз, що трапився з Пніним у Кремені. Читач сподівається почути правду про випадок з Пніним, але й тут його чекає розчарування: Кокерель має намір розповісти про те, що Пнін узяв до Кремони не ту лекцію. Оповідач же уявив зовсім іншу історію, додавши їй драматичності й напруженості дії. Він переказав всю подію інакше, автор вигадав свого героя.

Сам Пнін називав цього таємничого оповідача «вигадником», відкидаючи ті факти своєї біографії, які оповідач пропонував на суд читача. У паризькому кафе Пнін не пригадав оповідача, доводячи, що вони ніколи раніше не зустрічалися, що він завжди отримував низькі бали з алгебри й батько ніколи не демонстрував його перед пацієнтами. В оповідача склалося враження, що Пнін неохоче говорить про своє минуле [437, с. 427]. Пізніше, в тому ж Парижі, за столом Пнін називає оповідача «жахливим майстром вигадки» [437, с. 431].

Хто він, цей таємничий оповідач, який народився і виріс в Петербурзі, довго жив у Німеччині й Парижі, пізніше емігрував до Америки і викладав російську мову в американському коледжі, водночас займаючись активною літературною діяльністю? Відповідь здається дуже простою: ім'я таємничого

оповідача стоїть на обкладинці роману, і загальновідомі дані про самого письменника говорять самі за себе. Але сам Набоков – всього-на-всього персонаж свого роману: книги, написані ним в еміграції під псевдонімом Сірін, лежать у будинку Алана Кука; гості Кука, побачивши красивого метелика, нарікають, що з ними немає Володимира Володимировича: вже він би їм розповів все про метеликів. Набоков – відсутній персонаж, автор, який поступився правом змальовувати події і дозволяє оповідачеві вести свого героя, до того ж останнім розділом поставивши під сумнів, хто ж насправді головний герой його твору. А відповідь очевидна.

Перед нами майстерно показана історія написання художнього твору, ті зміни відомих фактів, які допомагають письменникові побачити свого героя в іншому ракурсі і по-іншому уявити його життя. Звідси й авторські відступи про труднощі, пов'язані з переказом телефонної розмови в романі [437, с. 318], і про відмінність між читачем і письменником, оскільки, якби автор читав, а не писав про поїздку Пніна до Кремони, він би вважав за краще дізнатися, що лекція Пніна була призначена не на ту п'ятницю, а на наступну [437, с. 314] тощо. Також у романі наведено чимало роздумів про літературу й письменницький світ, не тільки російський, але й зарубіжний.

Ці відступи можуть бути ледве відчутними (наприклад, одного зі студентів Пніна звать Чарльз Макбет, а служниця в будинку Клементсів носить ім'я Дездемони) або більш відвертими (творчість Лізи Боголепової порівнюють з поезією Анни Ахматової, а американці, що розхваляють свій товар, нагадують Пніну гоголівських персонажів [437, с. 350]). Проте досить часто міркування про літературу набувають рис літературознавчого дослідження. Так, Болотов і Пнін ретельно з'ясовують день, коли починається роман «Анна Кареніна». Пнін називає точну дату – п'ятниця, 23 лютого (за новим стилем) 1872, оскільки у своїй ранковій газеті Облонський читає про те, що Бейст, за чутками, приїхав до Вісбадена, і мова, звичайно ж, йде про графа Фрідріха Фердинанда фон Бейста, якого якраз призначили австрійським посланником при англійському дворі [437, с. 385].

Потім розмова про особливості «Анни Кареніної» продовжується, і Пніна вражає та значна відмінність, яка існує між духовним часом Левіна і фізичним – Вронського: «У середині книги Левін і Кіті відстають від Вронського й Анни на цілий рік. На той час, коли в неділю ввечері, в травні 1876 року, Анна кидається під товарний потяг, вона прожила більше чотирьох років від початку роману, але в житті Левіних за той же час, з 1872 до 1876 року, промайнуло всього три роки. Це кращий з відомих мені прикладів відносності в літературі» [437, с. 390–391].

Навіть розмови про спорт, які веде Пнін з Віктором, врешті-решт зводяться до літератури: «Перший у російській літературі опис боксу ми знаходимо в поемі Михайла Лермонтова (народився в 1814-му, убитий в 1841-му – легко запам'ятати). З іншого боку, перший опис тенісу згадується в «Анні Кареніній», романі Толстого, і належить до 1875 року» [437, с. 372]. Та і своє падіння на сходах Пнін коментує відсиланням до повісті Л. М. Толстого «Смерть Івана Ілліча»: «Це як у прекрасній повісті Толстого – вам треба обов'язково прочитати її, Вікторе, – про Івана Ілліча Головіна, який впав і внаслідок цього отримав нирки рак» [437, с. 374].

І справа тут не тільки в тому, що Пнін – професор-славіст; адже це так по-російськи говорити про літературу. Представляючи читачеві Алана Кука, емігранта з Росії, який досяг значного становища на великому хімічному підприємстві та чудово говорив правильною англійською мовою, автор відзначає важливий факт: коли нічним гостем бував який-небудь старовинний російський друг, Олександр Петрович починає говорити про Бога, про Лермонтова, про Свободу [437, с. 380]. Садиба Кука наповнена російськими емігрантами, яких він збирає літом кожного парного року, щоб вони «не плуталися» з «американцями», що приїжджають влітку кожного непарного року. Це російські ліберали й інтелігенти, що залишили Росію близько 1920 року; вони сидять на лавках і обговорюють емігрантських письменників: Буніна, Алданова, Сіріна або лежать в гамаку, закрити обличчя номером емігрантської газети.

Автор і оповідач не є одним цілим; вони різні і по суті, і за змістом, підкреслює Набоков, зводячи свою роль у романі до книги, що лежить у будинку російського емігранта. Проте ці ідеї безпосередньо співвідносяться з тезами М. Бахтіна про роль автора-творця, який перебуває за межами хронотопів світу, зображуваного ним. Автор відтворює світ або з погляду героя, що бере участь у змальованій події, або з погляду оповідача, або підставного героя, і навіть коли веде оповідь прямо від себе як ідеального автора, «він може відтворювати світ з його подіями, неначебто він бачив і спостерігав його, неначебто він був головним свідком його» [25, с. 405]. «Навіть якщо він створив автобіографію або найбільш правдиву сповідь, – розвиває далі свою думку вчений, – все одно він, її творець, залишається поза зображеним у ній світом» [25, с. 405].

Такою є авторська позиція Набокова – стороннього спостерігача, що міцно тримає свого героя за руку впродовж всього роману, але в кінці відпускає його на волю. Автор не дозволив йому купити будинок у Кремоні, що, на думку А. Мілбауер, суперечить задумах автора [419, с. 70], але остаточне рішення залишити Кремону належить все-таки Пніну, а не його творцеві. Автор-творець дозволив своєму створінню отримати довгоочікувану свободу.

Якщо роман «Король, дама, валет» відносять до німецької традиції, то в романі «Пнін», на перший погляд, виразно простежується традиція російська, хоча дія роману і відбувається в США. І справа не лише в частих посиланнях на явища російської культури й літератури (зокрема оригінальне трактування відносності часу в романі Л. Толстого «Анна Кареніна»). Роман «Пнін», як ніякий інший, близький переживанням самого автора, що виступає в ролі оповідача-героя, який намагається проаналізувати переживання російської свідомості в чужому їй оточенні, що недвозначно можна віднести до першої обставини літератури як джерела національної ідентичності, висунутому М. К. Поповою.

Головний герой роману Тимофій Пнін – справжній дивак у цілій низці диваків, залишених нам світовою літературою. Йому важко вижити в цій новій країні, що надала йому притулок, і не

тільки через погане знання мови або неприйняття якихось відмінностей у питаннях комунікації, наприклад, перехід в Америці до звертання на ім'я. Щодо знання мов, то Набоков майстерно іронізує над відсталими, застарілими методами навчання іноземним мовам у США, де акцент робиться на застосуванні технічних засобів, а не на здатності говорити й мислити. Для цієї країни знання Пніна надто бездоганні; його відштовхують через зовсім інші причини.

Характерним є кінець роману, коли Пніну не знаходиться місця на жодній з кафедр: англійській, французькій, німецькій (завідувачем останньої стає давній недоброчиниць Пніна, сам колишній емігрант). Ніхто не намагається зрозуміти, чому їх так дратує ця добра, незграбна, щира людина, яка хоче подарувати себе оточенню. Можливо, саме кристалність його душі лякає людей і навіть викликає загрозу. Упродовж роману всіляко підкреслюється відособленість головного героя – є пнінська поклажа, пнінський пунш, але є і пнінська пристрасть, і пнінські труднощі. Лише серед собі подібних такі люди, як Пнін, можуть відчувати себе комфортно; лише серед собі подібних можна буде говорити про Бога, про Лермонтова, про Свободу, виявляючи тут спадкову схильність до безоглядного ідеалізму.

Але традиція ідеалізму сягає корінням у століття і не включає лише російську філософську думку. Феномен ідеалізму й ідеалістів має універсальний характер, і тому причини неприйняття Пніна полягають не в його російському походженні, а в його несхожості на решту людей, долаючи національну обмеженість і набуваючи характеру глобальної проблеми.

4.2.3 Зіткнення Нового та Старого світів у романі «Лоліта»

«Лоліта» (1955), без сумніву, найвідоміший твір В. Набокова, про який писали й пишуть найвидатніші літературознавці, висвітлюючи ті чи інші грані твору та пропонуючи різні прочитання знайомого сюжету. Дж. К. Оутс назвала роман «Лоліта» тріумфом стилю й уяви, симбіозом свіфтівської сатири з неквапливістю, що відрізняє людину, закохану в зримі таємниці цього світу [195, с. 105], а Дж. Грейсон побачила в історії про спокусу дванадцятирічної американки Лоліти іммігрантом

Гумбертом алегорію про зваблення та звалтування старою Європою молодої Америки [375, с. 98]. Але не можна забути той факт, що таке тлумачення сюжету з точки зору кмітливого читача трактував сам В. Набоков у післямові до американського видання «Лоліти» в 1958 році, лише додавши, що інший читач міг побачити швидше зваблення молодою Америкою старої Європи [435, с. 332].

Говорять про особливий світ не тільки роману «Лоліта», але всього творчого надбання письменника, про єдиний метасюжет творів В. Набокова, в основі якого – творча невдача [147, с. 222], а всі складності роману – це втілення художніх проблем та творчого процесу [190, с. 433; 124]. Герої В. Набокова (Лужин, Пнін, Цинцинат, Гумберт) із породи романтиків-мрійників, які мають своєрідну мистецьку зрячість і свій власний незвичайний світ [92, с. 559]. Визначення особливостей цього світу, питань, що приховані між рядками сповіді Гумберта, стає необхідною умовою розуміння цього твору.

Розповідь про заборонене кохання дорослого чоловіка до дванадцятирічної дівчинки, яку він ласкаво називає «німфеткою» (поряд з іншими, подібними до неї, дівчатками, ранній швидкий розвиток яких містить у собі щось чарівне та містичне), викликало та викликає різноманітні тлумачення – від захоплення до повного заперечення і, навіть, заборони. Відомим є факт, що шлях роману до читача був дуже важким, і критика сприйняла твір вельми неприязно, обвинувачуючи письменника в порнографічних замальовках та аморальності. І лише позитивний відгук Г. Гріна, який назвав «Лоліту» одним із трьох найкращих творів 1955 року, сприяв зростанню зацікавленості цим твором серед більш рафінованої читацької громади. Тому вислови про свідомо комерційні плани В. Набокова щодо скандального успіху «Лоліти» вважаються не настільки обґрунтованими, хоча відголоски цієї точки зору півстолітньої давнини відчуваються і сьогодні⁸.

⁸ Д. Урнов у своєму негативному відгуці про творчість В. Набокова підкреслює, що письменник з самого початку розраховував на скандальний успіх «Лоліти» як можливість привернути увагу до твору [239, с. 105].

Звернимо увагу на той факт, що задум роману народився в В.Набокова ще в 30-ті роки в його оповіданні «Чарівник», головний герой якого іммігрант. Він мешкає у Парижі та одружується з удовицею, що має доньку-підлітка. Мати вмирає, а герой після невдалої спроби пригорнутися до доньки, покінчив життя самогубством⁹. Оповідання з'явилося у друкованому вигляді лише в 1986 році після смерті письменника. Тільки в «Лоліті» сюжет перемістився до Америки, отже став ширшим та глобальнішим у зіставленні американських упереджень та європейських уявлень. Відлуння сюжету простежуються і в «Дарі», коли майбутній тесть Годунова-Чердинцева пропонує йому історію для роману, як він вважає, безперечно успішного, головними героями також виступають чоловік, удовиця та донька-підліток [164, с. 167–168].

Розповідь у романі «Лоліта» ведеться від першої особи, що говорить про присутність ще одного персонажа, можливо, найважливішого для В.Набокова – літератури. Гумберт Гумберт пише свою історію у в'язниці, де він чекає на вирок з приводу вбивства. Коли читаєш подібні сповіді, складається враження, що людина хоче щось приховати або прикрасити; в них багато суб'єктивного та приватного, але де пролягає межа між правдою та вимислом – вирішувати читачеві. І ніби у відповідь на можливі звинувачення в упередженості Гумберт Гумберт сам дає визначення своїм діям, додаючи прізвиська до свого імені: Гумберт Лютий, Гумберт Смирний, Гумберт Перевертень. Слід зазначити, що в цьому випадку друга частина подвійного імені зникає, неначе відкривається внутрішня суть людини.

Цікавою є сцена, де Гумберт Гумберт дізнається про зраду своєї першої дружини Валерії і дорогою додому в машині Гумберт Грізний обговорює в душі з Гумбертом Покірливим, кого Гумберту Гумберту слід вбити – дружину, або її коханця, може їх обох, або нікого [433, с. 30]. Гумберт Грізний і Гумберт Покірливий – дві грані однієї людини, що свідчить про наявність психологічної двоїстості.

⁹ Посилання на це оповідання зустрічається в післямові В.Набокова до американського видання «Лоліти» [435, с. 329-330].

Але інколи Гумберт Гумберт звертається до себе в третій особі, наприклад, розмірковуючи про те, що Гумберт Гумберт намагався бути добрим та з повагою ставитися до чистоти та вразливості дітей [433, с. 20]. Герой почав певну гру з читачем, сховався під маскою і грає уявою глядача. Наприкінці сповіді він зізнається в застосуванні псевдоніма, під яким він був змушений сховатися, щоб нікому не завдати болю [433, с. 326]. Він хотів зрозуміти самого себе, у чому він зізнається відверто («якщо я і знаю мого Гумберта» [433, с. 73]), але чи вдалося йому це? І чи можна вірити Гумберту Гумберту?

Для В. Набокова ім'я героя має не останнє значення. У варіанті російською мовою письменник застосовує прізвисько Гумберт Гумберт, але в оригіналі герой зветься Humbert Humbert, і за правилами англійської вимови правильним було б вимовляти це прізвисько Хамберт Хамберт. О.Долінін у своєму коментарі пише, що в імені героя можна побачити декілька семантичних асоціацій, наприклад, біблійний Хам, латинське «umbra», що означає «тінь», а англійське слово «humbug» перекладається як «обман, удавання» [73, с. 358-359].

Б. М. Носик підкреслював, що сповідь Гумберта написана з метою самовиправдання [190, с. 430], але наведені раніше слова сповіді суперечать цій думці. Насамперед, він бажає зрозуміти, що сталося й чому; не остання роль у цих сумнівах належить подвійному ставленню людей, широкої громади до тієї ж самої ситуації, їх святості та лицемірству. Чому 25-річний хлопець може зустрічатися з 16-річною, а не 12-річною дівчиною? Адже саме життя суперечить цьому явищу. Адже герой знаходить приклади в історії (але водночас і в літературі): Данте, Петрарка, По.

Про вплив Едгара По слід сказати ширше. Першу кохану Гумберта звать Анабел Лі, тому доречно згадати славнозвісний вірш По під тією ж назвою. Герої поеми – діти, що пізнали своє перше кохання, але холодний вітер позбавив хлопця коханої. І тільки вночі, коли загорається зірка, герой може бути з Анабел Лі, кохання до якої завжди з ним. В.Набоков розкриває таку ж ситуацію першого кохання героя, навіть дія відбувається на березі моря. Батьки Анабел, а потім її смерть розлучають закоханих.

Любов до Анабел також завжди з Гумбертом Гумбертом, але зустріч з Лолітою здається йому можливістю знайти втрачене кохання. Мрії він намагається замінити певним компромісом. Слід звернути увагу на повне ім'я дівчинки – Долорес Хейз. З англійської слово «haze» перекладається як «легкий туман», а також «туман у голові». Здається, що Гумберт не має чіткого уявлення про Лоліту. Він навіть визнає на початку свого кохання до дівчини, що він володіє уявною Лолітою, Лолітою його мрій, яка водночас є більш реальною, ніж його Лоліта.

У 1930 році В.Набоков написав вірш «Ліліт», герой якого зустрів міфічну першу дружину Адама, таку звабливу та доступну, яка водночас спокусила та відштовхнула його від себе. Подібною є і Гумбертова Лоліта: водночас поетична та вульгарна. Лоліта є типовим американським підлітком, який обожає комікси, Кока-Колу, Голівуд та мріє про кар'єру зірки кіно. З іншого боку – вона наївна, вразлива, мрійлива та чуйна. Ми бачимо її лише очима Гумберта Гумберта. Він творить її образ на наших очах. Ми не знаємо, про що думає дівчина, єдиний спалах емоцій – сльози після смерті матери, які приводять до інтимної близькості. Потім Лоліта вже не показує своїх страждань, все, що залишилось у її душі – це злість та роздратованість. Її почуття приховані від усіх, насамперед – від Гумберта.

Читач не знає, якою була Лоліта до зустрічі з Гумбертом. Можливо, дійсно, не дуже кмітливою та уважною. Складається враження, що й пізніше герой не дає можливості розвиватися власній натурі дівчини; він радий робити все, що вона забажає, якщо це не суперечить його особистим намірам. Колись вони з Анабел були єдиним цілим, і це пояснюється однаковим оточенням, подібною освітою. Лоліта з іншого світу, і цей світ не приймає бажань Гумберта розкрити себе та свої почуття. Усі спроби наблизитися до Лоліти, відкрити її душу, зазнали поразки; він був навіть позбавлений можливостей урізноманітнити життя дівчини подорожжю, бо американка її віку повинна відвідувати школу. Цікавою є бесіда Гумберта Гумберта з директором школи, основними завданнями якої є не всебічний розвиток школярів, а можливість існування дитини в групі, тому важливими стають

чотири предмети: драматичне мистецтво, танці, дебати та зустрічі з хлопчачками [433, с. 187].

У світі, де про кохання пишуть з нагадуванням про дванадцять доларів боргу (лист Шарлоти є найкращим прикладом гострої іронії В. Набокова), не приймають однаків-відлюдків. Тому і з'являються подібні сповіді – з намаганням бути почутими, розповісти про речі, які існують, хоча про них ніхто не згадує. Замовчування не вирішить проблеми, байдужість зробить її гострішою. Оскільки Гумберт не єдиний, хто звертає увагу на дівчат-підлітків, ще існує Куїльті, який приваблює можливістю здійснення мрії, через що дівчина втрачає душу. Символічною є сцена вбивства Гумбертом Куїльті, бо, як писав О.Долінін, герой нарешті звільняється від своїх «романтичних» марень [72, с. 11]. І чи не вирішальну роль у цьому звільненні Гумберта відіграє остання зустріч з дорослою Лолітою, коли він розуміє, що була Лоліта-Німфетка, а стала Лоліта Єдина. Коло почуттів з'єдналось, але відповідей так і не існує.

Почуття Гумберта невід'ємні від його творчості. Любов до Лоліти надихає його на сповідь, яку він починає за 56 днів до своєї смерті (про це говорить сам герой на останніх сторінках твору [433, с. 327]). Але навіщо така точність? Гумберт також підкреслює, що почав писати сповідь у психіатричній клініці, а продовжив у в'язниці. Уважний читач, здійснивши нескладні підрахунки від дати смерті Гумберта (16 листопада), дійде висновку, що почав він свою оповідь 22 вересня, у день, коли отримав листа від Лоліти після трирічного мовчання. Знову обман, знову гра. З іншого боку, мистецтво завжди ілюзорне, майже грайливе, в ньому все підлягає сумніву.

Про що цей роман? Про муки кохання, про страждання творчої людини, чи про смерть, як можливість звільнитися від усього зайвого? Видавець у передмові декількома фразами дає нам зрозуміти, що, коли ми почнемо читати роман, усі головні герої його будуть уже мертві: Гумберт вмирає в тюрмі, не дочекавшись вироку, Лоліта вмирає під час пологів. Але якщо ми ставимо під сумнів слова Гумберта про початок написання роману, чи можна також вірити в реальність останніх подій? О.Долінін дійшов висновку, що Гумберт Гумберт сам створює

«живу» Лоліту, сам буде її нове життя і здійснює символічне самогубство, вбиваючи Куїльті [72, с. 13]. У певному розумінні він вбиває свого двійника, свою гіршу половину.

Насправді, нічого не сталося і водночас сталося все, що ми бачимо. Гумберт Гумберт розмірковує про можливості мистецтва змінювати життя, але мистецтво не може переробити саме себе: ніколи король Лір не з'єднається в гармонійному союзі зі всіма трьома доньками; ніколи не оживе Емма Боварі від своєчасного втручання [433, с. 281]. Він не може нічого зробити – такою є сила мистецтва, сила нашої віри та уяви. І завжди залишається книга – єдина безсмертна річ, яку творець може розділити зі своїм витвором. І залишаються питання, на які ще треба шукати відповіді. Бо сила мистецтва – безмежна.

Перші рядки «Лоліти» – передмова видавця про те, як твір опинився у його руках і що сприяло його написанню. Останні рядки роману – про творчість. Питання творчості починають і завершують твір В.Набокова. А кохання є лише шлях до цього творіння, важкий та складний, але він був того вартий.

Відомим є той факт, що Набоков зробив власний, авторський переклад роману «Лоліта». Серед найвідоміших письменників, що займалися авторським перекладом, крім Набокова, називають С.Беккета, який перекладав свої французькі твори англійською мовою, Г.Квітку-Основ'яненка і П.Куліша. Більшість дослідників підкреслює характер переосмислення, властивий автоперекладу, але, як писав О.М.Фінкель, це переосмислення не для себе, а для інших [242, с. 124]. Переосмислення так чи інакше веде до перероблення, яке стає невід'ємною частиною авторського перекладу, що, на думку О. М. Фінкель, помітно відрізняє переклад авторський від звичайного [242, с. 125].

Дійсно, перероблення стає ключовим пунктом авторського перекладу, представляючи зрештою не переклад, а оригінальний твір іншою мовою. Говорячи про специфіку автоперекладу, В.В.Коптілов виділяв два можливі типи змін, які автор вносить до перекладу: або відхід від первісного задуму (що особливо помітно, коли між написанням оригіналу й автоперекладом минув значний перебіг часу), або в сміливому пристосуванні тексту першотвору до особливостей його сприймання іншою

аудиторією [102, с. 135]. О.П.Погинайко підкреслював, що загальна тенденція в перекладах, зроблених самими авторами творів, свідчить про те, що відхід від оригіналів в автоперекладах значно більший, ніж у зроблених професійними перекладачами [199, с. 58].

В автоперекладі роману В. Набокова «Лоліта» О. П. Погинайко виділив зміни трьох видів: по-перше, це просто додаткова інформація, що не має принципового значення для розуміння інтенції автора; далі, це зміни в грі слів; і, нарешті, «програмна» інформація, яка якраз ілюструє автоперекладацьку програму або ж стратегію [199, с. 58]. Сам Набоков у «Передмові перекладача» до роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашого часу» англійською мовою відмовлявся від традиційної думки, що переклад не повинен звучати, як переклад: «будь-який переклад, який не звучить, як переклад, при найближчому розгляді виявляється неточним; у той час, як, з іншого боку, єдиною рисою хорошого перекладу є вірність, правильність і змістовність» [442, с. 7].

Відомо, що при перекладі роману «Лоліта» Набоков часто щось додавав до російськомовного тексту або ж опускав яку-небудь фразу, або навіть абзац з оригінальної англійської версії. Це було властиво Набокову і при роботі над перекладами інших творів. Як згадує М. Скеммелл, перекладач роману «Дар» англійською мовою, в інтерв'ю Ю. Левіну, Набоков відмовився вставляти в остаточну версію розділ про захоплення батька Федора Годунова-Чердинцева метеликами, хоча саме цей уривок став для М. Скеммелла найважчим у процесі перекладу, оскільки йому довелося користуватися спеціальними словниками і довідниками, і він дуже пишався отриманим результатом. Набоков же вважав його непотрібним і викинув у процесі редагування [469].

Можливо, зайвим вважав Набоков і абзац, що не ввійшов до російськомовної версії «Лоліти», з розділу 3, II частини, що відтворює сцену на дорозі, коли машину Гумберта зупинила поліція за перевищення швидкості («Another jolt I remember ... as she mimicked limp prostration» [433, с. 181] – «Я пам'ятаю ще один удар ... коли вона незграбно імітувала догідливість»).

Відомий дослідник перекладів Набокова Дж. Грейсон стверджує, що швидше за все цей уривок, який не увійшов до російськомовної версії, доводить той факт, що Набоков не хотів повторюватися, оскільки схожий випадок був описаний декількома розділами раніше [374, с. 120]. Водночас Набоков не викинув цей епізод з англійської версії у наступних виданнях роману.

Створюється враження, що авторові була важлива ця постійна квапливість героя, який мчить до своєї долі. У російському ж перекладі Набоков не хотів діяти поспіхом, отже позбавив свого героя і ще одного несподіваного удару, який йому підносить життя, і необхідності зайвий раз спостерігати нещирість Лоліти. У російській версії з'являється якась недомовленість, неясність, навіть неточність, викликана цим структурним порушенням. Незрозуміло, чому відразу ж після відвідин кінотеатру Гумберт замислюється про правову сторону свого опікунства над Лолітою. Викинутий же абзац міг би заповнити пропущену інформацію, але для цього читачеві доведеться перечитати оригінал.

Це не єдина структурна зміна, що зустрічається в російськомовній версії роману. Деякі алюзії або ключі до них розкриті в російській «Лоліті» повніше, ніж в англійській. Наприклад, під час їх останньої зустрічі Лоліта зізнається Гумберту про свій роман з Куїльті: «Did I know he had seen me and her at the inn where he was writing the very play she was to rehearse in Beardsley, two years later?» [433, с. 289]. У російському перекладі фраза обростає великою кількістю ретроспективних деталей: «Знав ли я, что он заметил меня и ее в той гостинице каких-то охотников, где он писал *ту самую* пьесу – да «зачарованных», – которую она репетировала в Бердслее два года спустя?» [170, с. 263].

Трапляється, що алюзії в російській і англійській версіях «Лоліти» не збігаються, хоча є певним доповненням одна одної. У російській версії під час зустрічі Гумберта з Куїльті останній, звертаючись до Гумберта, починає фразу зі слів: «Послушайте, дядя», а пізніше, скаржачись на брак грошей у банку, Куїльті говорить, що тепер буде «жити долгами, как жил его отец, по

словам поэта» [170, с. 291]. Очевидні алюзії на знамениті твори Лермонтова і Пушкіна в англійській версії інші: на зміну великим російським поетам приходять не менш великий англійський поет – Шекспір. Після явної вказівки на джерело цитати – «Now look here, Mac» – Куїльті обіграє фразу з шекспірівського «Макбета». У вустах героя Набокова «tomorrow» замінюється словом «borrow» – «займати», «запозичувати» («I propose to borrow – you know, as the Bard said, with that cold in his head, to borrow and to borrow and to borrow» [433, с. 319]), в якій він відверто заявляє про можливість застосування прийому літературного запозичення.

Як відзначає К.Проффер, не всі літературні алюзії в «Лоліті» є контекстуальними, але є випадки, коли потрібно знати контекст цитованого джерела, ім'я або тематичний план [203, с. 51]. Наприклад, на початку розділу 14, частини II, Гумберт повідомляє, що дозволив Лоліті двічі на тиждень «брати уроки рояля с мисс Ламперер (как мы, знатоки Флобера, можем ее для удобства называть)» [170, с. 192]. Але наприкінці травня мис Ламперер зателефонувала і запитала, «приедет ли моя Эмма – то бишь Лолита – в следующий вторник» [170, с. 193]. Ненавмисно згадане ім'я Емми безпосередньо вказує на джерело алюзії – роман Флобера «Пані Боварі», в якому обдурений чоловік Шарль Боварі питає свою дружину, чи бере вона уроки музики у мадемуазель Лампрер, оскільки при зустрічі та сказала Шарлю, що не знає Емму [243, с. 259].

Знання контексту надає можливість читачеві здогадатися, чим насправді займалася Лоліта під час так званих занять музикою. Флоберівська Емма, замість уроків музики, зустрічалася зі своїм коханцем Леоном; набоківська Лоліта зустрічається з Куїльті, а Гумберт грає роль обдуреного Шарля Боварі, незважаючи на підказки, які надає йому життя й література.

Не всі прийоми, вживані в російській версії «Лоліти» вважаються вдалими. «Незважаючи на те, що російська «Лоліта» є справді талановитим перекладом, її мова здається дивною, незвичайною; відчувається вплив англійських конструкцій і англійських ідіоматичних виразів», – пише Дж. Грейсон [374,

с. 183]. Ось декілька прикладів таких «неросійських» конструкцій.

Так, розлучаючись з паризькою повією, Гумберт питає її, «не даст ли она мне еще одно, более основательное свидание» [170, с. 192]. В оригіналі фраза звучить абсолютно буденно («I asked for another, more elaborate, assignment» [433, с. 23]). У російській версії вона сьогодні здається незвичною для сприйняття російською мовою, хоча наприкінці XIX – початку XX століть зворот «дати побачення» був, напевно, нормою (див., наприклад, «Дуель» А.П.Чехова). Тому важко повірити, що Набоков просто невдало переклав з англійської. Можливо також, цим він хотів підкреслити, що Гумберт говорить з повією французькою, але в оригінальній версії цей елемент було нейтралізовано. Російська версія стає певним доповненням англомовної.

Натякаючи на американське походження свого роману «Лоліта», Набоков у російській версії використовує деякі правила правопису, невластиві російській мові. Так, неодноразово він пише слово «официальный» з двома «ф», що є прямим впливом англійської орфографії. Слово «trained» в поєднанні «a real trained servant maid» [433, с. 87] Набоков перекладає як «тренированная» [170, с. 77], що є дослівним перекладом з урахуванням англійської вимови і примушує російський текст звучати не по-російськи.

Потім, відзначаючи відданість Лоліти своїй подрузі, Гумберт називає її «лояльною» [170, с. 130], але слово «лояльний» у російській мові означає той, що «тримається формально в рамках законності» і найчастіше вживається в поєднаннях «лояльний громадянин», «лояльне ставлення». В англійській же мові слово «loyal» означає «відданий, вірний», і Набоков використовує англійське значення слова без перекладу, що робить російську «Лоліту» все більш англійською.

Це враження посилюється кожного разу, коли російський читач «Лоліти» бачить речення, які звучать дуже «по-англійськи», будучи дослівним перекладом оригіналу. Так, вираз «vined veranda» [433, с. 70] Набоков перекладає як «виноградом обвита веранда» [170, с. 62], що нагадує поетичний рядок, але випадає із загального змісту уривка. Речення «From my window ...

I could see her crossing the street and contentedly mailing her letter» [433, с. 95] у російській версії звучить як «Из моего окна ... я мог видеть ее идущую через улицу и с довольным видом опускающую в ящик письмо» [170, с. 85], а речення «Lo! Lola! Lolita!» I hear myself crying from a doorway into the sun» [433, с. 251] Набоков перекладає як «Ло! Лола! Лолита!» – слышу себя восклицаящим с порога в солнечную даль» [170, с. 226]. Набоков неначе навмисно підкреслює «іноземність» свого твору, додаючи йому риси, відомі англомовному читачеві, знайомому з оригіналом, і примушуючи російськомовного читача звернутися до оригіналу й перевірити, чому так дивно по-російськи звучать деякі фрази.

О.П.Погинайко вважає, що зміни в тексті російської «Лоліти» показують, як представляє Набоков свого російського читача: менш інформованим порівняно з читачем американським, що примушує автора більше інтерпретувати й пояснювати, у результаті спрощуючи текст [199, с. 58]. З цим не можна погодитися. Набоков ніколи не спрощував текст на догоду читачу. Його оригінальна, англомовна, «Лоліта» й «Лоліта» перекладена – дві сторони одного цілого. Читач, здатний прочитати тільки одну з версій, ніколи не отримає повне уявлення про цей твір, не зможе оцінити ані всього багатства створеного світу, ані багатства створеної мови. Оскільки Набокову вдалося не лише «винайти Америку» в романі «Лоліта» (за його власним визнанням [440, с. 330]), але й придумати нову мову, яка стала ще одним посередником у культурному обміні між двома художніми світами.

Таким чином, зробимо висновок, що автопереклад як певна інтенціональна авторська переробка говорить не лише про розширення читацької аудиторії, але й про нове сприйняття відомого твору. Дві версії «Лоліти» вступають у певний діалог, іноді доповнюючи, іноді своєрідно інтерпретуючи одна одну. Дж.Каммінс назвав набоківський переклад «Євгенія Онегіна» і переклад «Лоліти» «парафрастичними покажчиками до оригіналів» [349, с. 354]. Але не тільки російська версія може служити своєрідним коментарем до англійської «Лоліти»;

«Лоліта» оригінальна тією ж мірою може виступати коментарем до власного перекладу.

Ці два тексти можна розглядати і як два окремі оригінальні твори, і як авторські «переклади один одного», при цьому неважливо, на якій мові була вперше створена «Лоліта». Набоков досяг неймовірного результату – його переклад найчастіше звучить як оригінальний твір, а в англійській версії зустрічаються рядки, що нагадують перекладений матеріал. Дві «Лоліти» – російська й англійська – є двома частинами одного цілого, і без знайомства з ними обома не можна говорити, що ми зрозуміли авторський задум, який піднявся на новий рівень під час роботи над авторським перекладом.

Роман Набокова «Лоліта», як і раніше, найвідоміший роман Набокова, і його відлуння можна знайти в багатьох творах сучасної літератури. У 2000 р. з'являється роман Н.Джонс «Моллі», що представляє інше прочитання роману «Лоліта». Н.Джонс раніше отримала науковий ступінь з дослідження творчості В.Набокова; в червні 1997 р. в «Бюлетені біографій» вийшла її робота, присвячена роману «Лоліта».

Історія Моллі подана частково в її власному переказі, а частково – очима подруги, пропонуючи інший погляд на події. Дія роману відбувається в той же час, що й історія Лоліти, і місцем проживання своєї героїні письменниця вибирає Ітаку, де пізніше поселиться Набоков. Сама героїня згодом починає захоплюватися метеликами, пише лист Набокову і навіть отримує відповідь, де в США краще ловити метеликів.

Відомі за романом «Лоліта» події в переказі Бетсі, подруги Моллі, набувають несподіваної глибини й гіркоти. «Довгі роки, думаючи про Моллі, я намагалася знайти якийсь сенс у тому, що з нею трапилося. Кінець той самий – смерть, смерть, смерть», – думає Бетсі [71, с. 216]. Проте в останніх рядках щоденника Моллі Бетсі бачить мало гіркоти – навпаки, триумфування.

Оригінальний погляд на роман «Лоліта» у своєму оповіданні «Етюд» представляє В.Войнович. Герой оповідання, прокинувшись серед ночі і перебуваючи в стані похмілля, уявляє себе Набоковим, якого мучить всього лише одне питання: навіщо він написав «Лоліту»? Раніше він вважав її своєю кращою

книгою, але тепер розуміє, що це погана книга, гірша за всі коли-небудь написані книги. І написав він її, щоб догодити читачеві, його хворому й збоченому смаку, тому що йому набридло бідувати, захотілося популярності й грошей, які за неї платять, і незалежності, яку на них купують [50].

У такій іронічно-пародійній формі В.Войнович уявляє загальноприйнятту думку про творчість Набокова, своєрідне самобичування письменника, його сповідь, подібну до сповіді його героя Гумберта Гумберта. «Лоліта» живе, і, незважаючи на всі суперечності її сприйняття, вона залишається важливим етапом в історії літератури, що поєднала Старий і Новий світ творчості Набокова.

4.2.4 Художня реальність у романах «Під знаком незаконнароджених» та «Бліде полум'я»

Проблема «реальності» і того, що їй можна протиставити – мистецтва, літератури як «вищої реальності» – посідає центральне місце в творчій спадщині Набокова, і тому її не можуть обійти увагою ні критики, ні літературознавці. Проте, незважаючи на роздуми про автора й авторство, про реальну життєподібність і творчу уяву, доступну лише натурам зі складною душевною організацією, які постійно присутні на сторінках творів письменника, Набоков неодноразово відмовлявся формулювати свої погляди на предмет визначення суті реальності. Наприклад, в інтерв'ю газеті «The Sunday Times» (1969), відповідаючи на питання журналіста, чи впливають його ентомологічні й літературні заняття на його думку про світ, Набоков висловився досить різко, наполягаючи, що художник формує свій власний світ, який у свою чергу впливає на власне розуміння того, що сам створив [440, с. 135–136].

Своєрідний підхід до зображення реального виявляється вже в першому великому творі Набокова «Машенька» (1926), де кожна людина виступає як наглухо закритий світ, невідомий оточенню, а головний герой, поволі змальовуючи події давнього минулого, здається самому собі богом, що відтворює загиблий світ [172, с. 43]. Водночас Набоков підкреслює помилковість

нашої пам'яті, яка догідливо підміняє реальний образ вигаданим. Ганін ніяк не може уявити першу зустріч з Машенькою, тому що він так багато думав про неї, так жадібно чекав цієї зустрічі, що створив її єдиний образ задовго до того, як дійсно її побачив, «потому теперь, через много лет, ему и казалось, что та встреча, которая мерещилась ему, и та встреча, что наяву произошла, сливаются, переходят одна в другую незаметно, оттого что она, живая, была только плавным продлением образа, предвещавшего ее» [172, с. 51]. Саме небажання зруйнувати чарівність спогадів, можливо, і примушує Ганіна не зустрічатися з реальною, живою Машенькою.

У наступному романі Набокова «Захист Лужина» (1929–1930) реальність замінюється ілюзією. У житті головного героя все, що не має відношення до шахів, уявляється лише чарівним сном, тоді як його шахове життя здається гармонійним, виразним і повним пригод. Подібно до тієї логічної комбінації ходів, за допомогою якої він намагається врятувати свої фігури на шахівниці в знаменитому поєдинку з Тураті, Лужин створює своєрідний захист і для порятунку свого внутрішнього світу. Його цікавить лише гра, більш за все його хвилює неможливість придумати розумний захист, «ибо цель противника была еще скрыта» [166, с. 232]. І єдиний вихід для нього в кінці – це вийти з гри.

Тема реального стає домінуючою в романі Набокова «Відчай» (1934), в якому головний герой охоплений ідеєю звільнитися від власних проблем, якоюсь мірою від власного життя, за допомогою вбивства двійника. Проте детективний, на перший погляд, сюжет ускладнюється роздумами про літературу, про письменницький дар. Вже початок першого розділу виглядає як чорнові нотатки роману, з яких читач дізнається не лише про задум автора, але й про проблеми, що стоять перед справжнім письменником, який так напружено б'ється над словом, добиваючись від нього найбільшої точності в зображенні. Вища мрія автора: перетворити читача на глядача, – чи досягається це коли-небудь? – розмірковує Герман; «бледные организмы литературных героев, питаюсь под руководством автора, наливаются живой читательской кровью, и гений писателя

состоит в том, чтобы дать им способность ожить, благодаря этому питанию, и жить долго» [174, с. 342].

Якщо це художній твір, результат художньої вигадки, виникає питання, чи існував цей двійник у реальності, чи не був він лише плодом уяви Германа, його літературною подобою. У шостому розділі, чекаючи на прихід Фелікса, Герман мимоволі починає перейматися думкою, що Фелікс прийти не може через те, що він сам вигадав його, що він створений його фантазією, жадібною до віддзеркалень, повторень, масок [174, с. 374]. Д.Голинко-Вольфсон називає Германа автором модерністського тексту, де модерністський текст розглядається як зона панування ідентифікації і відображення не зовнішньої, а внутрішньої реальності [61, с. 754].

У цьому світі реальність і вигадка переплелися в такий щільний вузол, що їх не відокремити один від одного. О.Долінін пише про оригінальність реального світу Набокова, який письменник уподібнює художньому тексту [74, с. 456]. Але можна зробити і прямо протилежний висновок – художній текст письменника творить власну реальність. Цієї точки зору дотримується і Е.Джейнуйей, яка підкреслює, що мета чародійства Набокова – за допомогою натхненної творчості досягнути реальність [70, с. 574].

Оповідання «Одного разу в Алеппо...» (1958) побудоване як лист невідомого авторові, якому В., теж російський емігрант, розповідає про свої незвичайні відносини з дружиною, яка жила подвійним, якщо не потрійним, за її словами, життям. Ще один прийом – відчуження (detachment) – стає важливим для розуміння цього оповідання і взагалі для творчості Набокова (О.Долінін називає авторську позицію Набокова «відчужено-уважною» [74, с. 454], роблячи акцент на його пристрасті до деталей).

Вже в перших рядках листа невідомий підкреслює, що вся ситуація нагадує йому, або точніше він має на увазі представити її, як спогади про дні, коли вони писали свої перші вірші [441, с. 560], тобто герой свідомо абстрагується від того, що відбувається – нічого особистого і важливого для нього. Слід зазначити, що в перекладі оповідання російською мовою, зробленому М. Б. Мейлахом, ці слова про відсторонення

невідомого від того, що відбувається, такі необхідні для розуміння і самого оповідання, і письменницької манери Набокова взагалі втрачені, що спотворює сенс перекладу і перешкоджає аналізу, про що нерідко говорив сам письменник.

Дружина для невідомого – ілюзія (про що він заявляє на початку свого листа), тому її так легко уявити персонажем оповідання, але неясно, що зробило її ілюзією. Він згадує про їх спільне життя в Парижі, потім втечу на південь Франції перед приходом німців, коли і почалися її «дивацтва», на думку героя. У потязі вона несподівано розплакалася, пригадавши собаку, якого в них ніколи не було; після того, як вона загубилася, а потім знову знайшлася, дружина розповідає дві абсолютно різні історії, в одній з яких вона протягом цих трьох днів продовжувала безперервні пошуки чоловіка, а в іншій – всі дні провела в обіймах випадкового коханця.

Слід пригадати, що вся історія передана нам зі слів невідомого, тобто носить свідомо суб'єктивний характер. Його коментарі до слів дружини стоять поруч з її власними репліками; розмови з третіми особами тлумачаться героєм на догоду собі, хоча все, що відбувається, можна було б відтворити й очима його дружини, що втомилася від дивацтв чоловіка і вирішила втекти з коханцем. У розмові з їх знайомими дружина невідомого згадала, що чоловік швидше вб'є її, ніж дасть розлучення. Це могло статися і в житті, оскільки про те, що цього не було, знову ж таки ми дізнаємося лише зі слів невідомого. Таким чином, була якась життєва ситуація, невідомий перетворив її на оповідання, – і з'явилася нова реальність, в якій він чистий і незбагнений, дружина ж його оббрехала; але між рядків пробивається інша реальність, в якій він жорстокий вбивця, що не наважився надати дружині свободу і благополуччя.

Подібне «подвійне дно», за визначенням О.Долініна [74, с. 457], – ще один прийом Набокова; про існування двох планів вираження, або двох просторів набоківського світу пише Ю.І.Левін, думку якого поділяє Л.Н.Рягузова, що, у свою чергу, підкреслює необхідність використання терміна «метапроза» при аналізі творчості Набокова: терміни з «мета-», що позначають переміщення, зміну стану, точніше моделюють нестійку,

подвійну картину світу Набокова й метаморфози реальностей, що базуються на складності розмежування реального й ілюзорного у свідомості особи» [212, с. 116–117].

Проте, на наш погляд, подвійність сприйняття в цьому випадку має швидше потрійний характер, про що говорить і сам Набоков словами невідомого в кінці оповідання: колись раніше життя було реальним, і в майбутньому воно знову стане реальним, а цей момент поміщений в якусь туманну долину між кручами фактів [441, с. 567–568]. Отже, реальність певною мірою стикається з часом, про що говорить сам Набоков, розмірковуючи про висновки, зроблені в романі «Ада»: «Найбільше відкриття Вана полягає в його сприйнятті Часу як провалу між двома ритмічними биттями, звуженої й безмежної тиші між биттям – не як самого биття, що є лише стрижнем ґрат, які замикають Час. У цьому сенсі життя людини – це не пульсація серця, а пропущений ним удар» [440, с. 12]. Тобто потрійність впливає з етапів биття: удар – пропуск – удар.

Новий погляд на проблему реальності репрезентований у романі В.Набокова «Під знаком незаконнонароджених» (1947), який М.Кутюр'є назвав одним з перших американських романів про Другу світову війну [347, с. 248]. Проте політична тема ніколи не відігравала провідну роль у творчості Набокова, і тому більш точним слід вважати визначення роману, яке дав К.Проффер, що побачив у вигаданому тоталітарному світі роману «Під знаком незаконнонароджених» «якусь державу з чарівних казок» [457, с. 54].

У передмові до видання 1964 р. Набоков сам дав пояснення дивному заголовку роману «Bend Sinister»: «Термін “bend sinister” означає в геральдиці смугу, що йде з лівого боку (і часто, хоч і неправильно, припускає незаконнонародженість). Подібний вибір заголовка був спробою відобразити контур, спотворений заломленням, зміни в дзеркалі буття, невірний шлях, яким пішло життя, неправильний і зловісний світ» [432, с. xii].

Дійсно, вже на перших сторінках роману читачеві відкривається зловісний, пригноблюючий все живе світ Падукграда, в якому задихається головний герой Адам Круг. Люди в країні перетворені на автомати, що споріднює цей роман

з іншим твором Набокова «Король, дама, валет». Найвиразніше тема автоматів розкрита в описі падографа, винаходу Падука-старшого, механічного пристосування, що, як він вважав, може відтворити особу, імітуючи її почерк.

У передмові Набоков підкреслив безперечні паралелі між романами «Під знаком незаконнонароджених» і «Запрошенням до страти», що також знайшло пряме віддзеркалення в тексті в сцені відтворення старої російської легенди про розстріляних, які входять в «інший світ», на порозі якого їх зустрічають примарні, злегка окреслені крейдою силуети [426, с. 188].

Цей роман має явні паралелі ще з одним твором – не самого Набокова, але надзвичайно ним шанованого М. В. Гоголя – «Ревізором». У сцені засідання в університеті Набоков вкладає у вуста президента Азуреуса точну цитату, що відкриває п'єсу М. В. Гоголя, – «Я собрал вас, господа, чтобы сообщить пренеприятнейшее известие». Посилання на Гоголя не випадкове – саме він першим у російській літературі навів приклади «мертвих душ», людей без совісті і моральних засад, виродків, які руйнують все навколо і перетворюють живий світ на банальне накопичення вульгарностей і дурниць, світ, що може бути названий «реалістичним» досить умовно.

Після цієї фрази роман «Під знаком незаконнонароджених» дещо втрачає колишній зловісний сенс, на зміну якому приходять не менш лякаюча карнавальна театральність. Д.Бабич назвала подібне уявлення «своєрідним інфернальним «театром у театрі», який може з'явитися у вигляді різних неприємних авторів явищ, – масового мистецтва, тоталітарної держави, примітивного психоаналізу тощо [15, с. 143].

Театральність, що спричиняє подвійне сприйняття життя, яке здається інколи наповненим ірреальним значенням, оточує, насамперед, самого диктатора Падука. Запросивши Адама Круга прийти до нього на зустріч, Падук відправляє за ним охоронців, які справляють на філософа враження сценічних лакеїв, що з'являються на підмостках за декілька секунд до виходу свого вигаданого пана [426, с. 124].

Під час зустрічі з Падуком Адам Круг постійно вимовляє репліки або робить жести, які не відповідають протоколу, про що

повідомляють йому працівники апарату Розділу Держави, що мимоволі наштотують на роздуми про сцену, яка була добре відрепетирована, але один з персонажів забув свою роль, тобто місце на сцені. Наприкінці інтерв'ю, як його називає сам Падук, йде декілька зауважень, про те, як слід грати акторові, якому вручають такі важливі документи, – він не повинен у жодному випадку дивитися на свої руки, коли дуже поволі бере листки [426, с. 135].

Найбільш узагальнено тема театру репрезентована в знаменитому сьомому розділі, який повністю присвячений новому перекладу шекспірівського «Гамлета», виконаного за дорученням уряду другом Адама Круга Ембером. Проте інтерпретації й обговоренню п'єси передують певні сценічні дії з точними вказівками, що слід описати і на що звернути увагу недосвідченого глядача. Автор-режисер повідомляє, що буде розглянуто дві теми: шекспірівська, викладена в теперішньому часі, головним героєм якої буде Ембер, та інша тема, поєднання минулого, сьогодення й майбутнього, під час якої буде особливо нестерпно відчуватися відсутність Ольги, недавно померлої дружини Круга [426, с. 94]. Таким чином реалізується ідея про те, що театр і життя – єдине ціле, в якому поєднуються минуле, сьогодення і майбутнє. Їх поєднанням створюються три світи, про що пише А.Ар'єв, визнаючи той факт, що один із цих світів виявляється несправжнім, карикатурним, пародійним [13, с. 204].

Подібна пародійність представлена в інтерпретації відомого шекспірівського сюжету якимось професором Хаммом, що написав роботу «Справжній сюжет «Гамлета». З погляду професора, справжнім героєм п'єси є, звичайно ж, Фортінбрас, блискучий молодий лицар, прекрасний і дуже розумний [426, с. 96]. Його завдання – отримати назад відібрані батьком Гамлета землі і таким чином відновити справедливість.

Для цього він готовий удатися навіть до обману, щоб безперешкодно проникнути на землі свого ворога, і його прихід до влади в Данії уявляється божим знаменням, на який не заслуговує жалюгідне датське королівство. Та й примара насправді ніякий не батько Гамлета, а батько Фортінбраса, який хоче помститися за власну смерть синові свого вбивці. Він

бентежить спокій Гамлета і, отже, готує триумф для власного нащадка; тому й масове вбивство в кінці п'єси, упевнений професор, зовсім не таке вже і випадкове [426, с. 98].

Незвичайна інтерпретація п'єси Шекспіра, в якій відчутні відгуки так званого «держзамовлення», викликає курйози і при її постановці. Ембер скаржиться Кругу, що кращі виконавці ролі Гамлета покинули країну і тепер постійно інтригують в Парижі після того, як ледве не вбили один одного. Королева чекає на дитину; Лаерт ніяк не може опанувати прийоми фехтування; а домінуючого впливу серед акторів набувають Озрік і Фортінбрас [426, с. 95].

Щоб підбадьорити друга, Круг розповідає про дивного суб'єкта, з яким познайомився під час подорожі Сполученими Штатами, і який мріяв екранізувати «Гамлета». У цій версії Гамлет під час навчання у Віттенберзі пропускає лекції Бруно, ніколи не носить годинника, покладаючись на годинник Горацио, який вічно спізнюється, і разом з ним Гамлет. До того ж, режисер не проти додати спецефектів, наприклад, скелет у руках Гамлета знов отримує подобу живого блязня [426, с. 100].

Дійсно, кількість інтерпретацій незліченна, і, незважаючи на всю їх абсурдність і навіть гротеск, вони представляють різне бачення одного цілого, в цьому випадку знаменитого шекспірівського сюжету. Набоков показує нам: скільки читачів – стільки й прочитань. Водночас література дає можливість художникові залишити навколишню реальність і відправитися у світ вигадки, і в цьому сенсі показовою стає роль перекладу й перекладача. К.Раге-Бювар відзначила, що В.Набоков прагне перетворити фактичну реальність (нацизм і комунізм) на вигадку, підкреслюючи її абсурдне збочення, і художню реальність («Гамлет») на фальшиву реальність за допомогою перекладацьких помилок [459, с. 1].

Не можна не погодитися з подібним твердженням, до того ж, значення слова «translate» говорять самі за себе. У перекладі з англійської це слово означає: 1) «переміщати, переносити»; 2) «тлумачити», «інтерпретувати»; 3) «перекладати з однієї мови на іншу». П'єса «Гамлет» репрезентована нам також у трьох варіантах: у перекладі Ембера з англійської мови; у декількох

інтерпретаціях, які дають можливість перенести читача в інший уявний світ, часом навіть фальшивий. Читач не в змозі насолодитися перекладом Ембера, оскільки цитати наведені на мові Падукграда, яку можна вважати ілюстрацією до міркувань самого Круга про те, що натхнення й мова перекладача зовсім не схожі на мову автора. З практичної точки зору Круг називає подібну роботу «злочинно абсурдною», оскільки найбільший шедевр імітації припускає навмисне звуження думки, що зумовлюється геніальністю іншої людини [426, с. 107].

Саме переклади оригінальної версії і дають таку велику кількість тлумачень і пояснень, наділяючи автора надлюдськими здібностями до розуміння і збагнення істини. Звідси й домінуюча роль автора в романі Набокова, який, написавши передмову, так і не зник зі сторінок свого твору. Водночас сам Круг на початку другого розділу недвозначно заявляє, що почуває відразу до дуалізму, оскільки, на його думку, квадратний корінь від «я» дорівнює «я» [426, с. 6].

Адам Круг розмежує Він і Я як дві власні особистості, причому друга суть здається знайомою, хоча безіменною і злегка відчуженою [426, с. 6]. Але впродовж роману Круг починає сумніватися в рівнозначності «зовнішнього» і «внутрішнього», які здаються йому ілюзією, а власне «я» викликає пригнічене незручне відчуття [426, с. 154]. Пошук істини завів його в глухий кут, вихід з якого можливий лише з волі творця цього лабіринту життя.

Ніби порухом чарівної палички, творець приходить на допомогу своєму героєві в найтрагічніший момент. Співчуваючи Кругу, який неймовірно страждає після смерті сина, цей невловимий і всюдисущий автор дозволяє йому збожеволіти, «рятуючи від безглуздої агонії його логічної долі» [426, с. 210]. П.Кузнецов писав, що пояснення «реальності» за допомогою соціальних або релігійно-філософських узагальнень обертається, на думку Набокова, вражаючою сліпотою до одиничного: до речей, природи, до тієї ж людської особистості [127, с. 246]. Тому і в романі «Під знаком незаконнонароджених» головного героя Адама Круга автор позбавляє найважливішого для нього – здатності мислити, тобто бачити все реально, як йому здається.

І смерть Круга – це всього лише три крапки в записах його творця, оскільки на цьому місці автор перериває свою роботу, почувши різкий звук натягнутого дроту, в якому заплутався метелик. Він припиняє роботу, щоб зробити несподівану заяву: смерть ніщо інше, як питання стилю [426, с. 217]. Тобто звичайний літературний прийом, можливість вийти з безвихідного становища, в результаті якого улюблений персонаж повертається в обійми свого творця, про що повідомив Набоков у передмові до роману [432, с. xviii]. Цикл завершений; герой з символічним ім'ям пройшов усі кола пізнання, зазнав усі уявні трагедії, піднявся до висот шекспірівського героя і знайшов безсмертя, пішовши у вічність художнього простору.

Роман «Бліде полум'я» (1962) – ще один приклад інтерпретації поетичної вигадки, на цей раз неіснуючого автора, таким чином, розширюючи можливості художньої реальності. «Бліде полум'я», поява якого, на думку О.Стоєва, свідчила про народження нового жанру – роману-коментаря, – це роман, що маскується під коментар: «... будь-яку книгу в принципі можна розглядати як коментар. Коментар людського життя, епохи, культурної події, руху, переходу з якості в якість... Але коментар як жанр, як щось виділене і виведене за межі звичних рамок – такою література ще не знала» [80]. Дійсно, роман представляє собою справжній жанровий синтез, що будується, насамперед, на різних рівнях тлумачення реальності, кожен з яких представлений однією з трьох частин цього дивовижного твору Набокова [див.: 106].

Роман «Бліде полум'я» починається з передмови Чарльза Кінбота до поеми Дж.Шейда «Бліде полум'я», в якому дивний автор не менш дивного й несподіваного коментаря до згаданого твору, насамперед, описує структуру поеми – 999 рядків, поділених на чотири пісні, які сам автор називає «героїчними». Подібна композиція роману не може не привернути увагу читача твору В.Набокова «Бліде полум'я».

Читач спантеличений уже першими сторінками книги – на обкладинці наведене ім'я В.Набокова, і твір скрізь відомий як роман; передмова ж підписана якимось Чарльзом Кінботом, який запевняє, що він є автором коментаря до поеми «Бліде полум'я»;

потім йде сама поема, написана в досить традиційній манері, за нею – коментарі, які за своїм стилем не мають нічого спільного з нехудожнім викладом фактів і перевірених даних, характерних для жанру коментаря. Фактично ми знайомимося з життям і знегодами короля Карла II Коханого з міфічної країни Зембла. У читача складається враження, що його обдурюють, з ним грають у незрозумілу гру без ясних правил і вказівок. Якщо це роман, то хто є головним героєм? Шейд? Кінбот? Або слово, за яким ховаються основні персонажі роману, а, можливо, і сам автор, присутність і вплив якого відчувається впродовж усього твору?

Проблема авторства – найважливіше питання, що часто обговорюється при аналізі роману. Всіх цікавить: хто кого створив – Кінбот Шейда або Шейд Кінбота? Більшість дослідників висловлює думку, що Кінбот – плід фантазії Шейда (Е. Філд, Б. Бойд, Е. Джейнуей). Проте читача інтригує визначення пісень як героїчних; автор ніби перебуває в пошуках свого героя, адже обох персонажів було створено генієм Набокова, для якого завжди було важливіше не те, як прочитають його твір, а те, щоб роман все-таки прочитали, щоб він здався читачеві цікавим, «читабельним» (слово з роману «Бліде полум'я»), щоб читач перейнявся його настроєм, думками. Основна ідея роману відображена в коментарях Кінбота: виявити в самій фактурі тексту складність «гри» в пошуках ключа до життя і смерті [436, с. 194].

Образ ключа в буквальному розумінні слова з'явиться в сцені втечі короля Карла з палацу: маленький золочений ключик відчинить двері в невідоме і стане символом порятунку монарха від смерті. Ключ, який допоміг Карлу уникнути страти, пов'яже його долю з життям поета Шейда і в результаті призведе до смерті останнього. Життя і смерть нерозривні, стверджує автор; так само неподільними стають поема й коментар, відмінності яких допомагають досягти єдиної мети.

Придивимося уважніше до композиції твору. Вона розпадається на три складові частини: передмова – поема – коментар, і саме поема є центром, що поєднує всі три частини в єдине ціле. Г. Грейбз, на думку якого посилається Б. Носик у книзі «Світ і Дар Набокова», розглядає три способи прочитання і

три різних враження від книги відповідно до кількості частин роману [190, с. 480].

На перший погляд, поема й коментар абсолютно не пов'язані між собою. Поема за своїм змістом є підсумком життя й роздумів вигаданого американського поета Джона Шейда, в якій він згадує своє дитинство, кохання, смерть єдиної дочки, розмірковує про любов, життя і смерть, красу й радість буття. Шейд за професією викладач англійської літератури, що займається творчістю Поупа, вплив якого на зміст і розмір поеми поза сумнівом (вплив на творчість Шейда поетів епох, що вивчаються ним, – Поупа, Голдсмита, Вордсворта – аналізував у своєму дослідженні творчості Набокова в цілому і роману «Бліде полум'я» зокрема Дж. Хайд [393, с. 171–187]). Проте, можливо, поема не така вже проста, як це здається непідготовленому читачеві; два рядки поеми змушують нас прочитати коментар: «Людське життя – коментар до незавершеної поеми, важкої для розуміння» [436, с. 55].

При швидкому читанні поеми й коментаря очевидна відмінність, тому спроби Кінбота прив'язати сюжет поеми до власних «спогадів», шукаючи аналогії з долею позбавленого влади короля, здавалося б, на порожньому місці, можуть дати читачеві відчуття комедійності того, що відбувається. Вже в коментарі до сімнадцятого рядка Кінбот буквально нав'язує Шейду здібність до ясновидіння: при описі ночі Шейд користується словом «gradual», таким чином, підкреслюючи поступовість приходу темряви, але Кінбот бачить геніальну прозорливість поета, що передбачив свого майбутнього вбивцю Грейдуса.

Проте комізм викладу поступово поступається місцем трагедії нерозуміння й байдужості до чужої долі. Уперше так відверто це показано в сцені в коморі, що відвідується привидами. Несподівано Кінбот вводить у свою прозову оповідь драматичні елементи: місце дії, персонажі – Джон Шейд, його дружина Сібел і дочка Хейзел під іменами Батько, Мати й Дочка, і діалог. Автор ніби підкреслює таким прийомом, що події вигадані: його там не було, тому він не знає напевно, як все відбувалося. Це вже не спогади, це п'єса, якийсь життєвий театр,

явний натяк на гру (цей прийом Кінбот використає ще раз, в сцені у факультетському клубі при зустрічі Кінбота з якимось гостем з Німеччини, що знав короля Зембли в обличчя, і це, виходячи з вищевикладеного, лише доводить, що зустрічі не було насправді, вона була вигадана).

Дочка вірить в існування привида, але її Батько і Мати своєю поведінкою в коморі і, насамперед, невірою в надприродне відженуть примару, не дадуть їй матеріалізуватися. Автор узагальнює: життя безнадійне, життя після смерті безсердечне, зустріч відкладається [436, с. 148]. Проте останньою фразою автор дає нам надію, натякає на можливість заглянути за межі буття.

Своїми таємницями, недомовками і натяками роман нагадує трилер з містичним забарвленням (зважаючи на розмови про потойбічне, особливо описи Шейдом своєї клінічної смерті). О.Єтоєв назвав роман «фантастичним», виходячи з дивних розповідей Кінбота про далеку, дику, таємничу країну, про її історію й традиції, радісні й трагічні події. Але це не фантастика в буквальному розумінні слова; це швидше якесь міфологізування, бажання осмислити сучасну культуру міфотворчими засобами. Набоков не переінакшує вже відомі сюжети; він створює свою власну країну, свій власний світ, який для його героя Кінбота реальніший і ближчий за дійсність сучасної Америки, що оточує його.

Цікава назва країни – Zembla, співзвучна англійському слову «semblance» (перекладається як «схожість», а також «видимість»). Кінбот наполягає більше на слові «схожість» або навіть «віддзеркалення» [436, с. 202]. Якщо це віддзеркалення, то виникає образ дзеркала; саме слово «дзеркало» в тексті коментаря зустрічається в різних поєднаннях. Посилаючись на рядки Шейда, що «він всього лише свірістель, убитий вигаданою далечинню в шибці», Кінбот підкреслює, що поема стала лише тінню, але, якщо ми вчитасямося, ми побачимо більше, ніж просто гру дзеркал (mirrorplay) [436, с. 105].

Кінбот згадує, як вони з Шейдом грали в «дзеркальні слова», а рідну земблянську мову називає «мовою дзеркала» [436, с. 185]. Е.Джейнуей побачила вже в перших рядках поеми Шейда алюзії

на «Алісу в Задзеркаллі» [394, с. 67]: Аліса теж сидить у вікні і розмірковує, що буде завтра, коли раптом дзеркало розчинилося, і дівчинка потрапляє в Задзеркальний будинок. Світ, який побачить там Аліса, насправді їй сниться, але від цього він не стає менш реальним. Образ же ключа викликає в пам'яті інший шедевр Л.Керролла «Аліса в Країні Чудес», що описує дивовижні пригоди дівчинки, що насправді приснилися їй. У зв'язку з цим не можна не поставити питання: чи було все насправді, чи не приснилося авторові його життя в Земблі і дружба з автором «Блідого полум'я»?

Поступове розгадування долі Кінбота і подальше розкручування сюжету нагадує спіраль, що, на думку Б.Бойда, загалом є характерною для набоківської метафізики й мистецтва. У «Блідому полум'ї», зазначає вчений, (на основі взаємопов'язаних частин гегелівської діалектики) поема Шейда є тезою, позитивним баченням світу і вірою в життя після смерті; коментар є якоюсь антитезою: зворотним виток, що описує його вбивство, незавершену поему, спотворене життя і спародійовану смерть. 1000-й рядок поеми, за задумом самого Шейда, повинен був повторити перший рядок, тобто новий виток переносить нас знову на початок, до позитивної іронії, «яка припускає, що життя після смерті може перетворити вдавене безглуздя в синтез блискучого сенсу» [307].

Отже, поема і коментар – єдине й нерозривне ціле, про що Чарльз Кінбот повідомив ще в передмові до поеми: «без моїх нотаток текст Шейда просто не має ніякої людської реальності» [436, с. 21]. Так само, писав Р.Рорті, Шейд не може бути повністю видимим без Кінбота, а Кінбот – без Шейда [462, с. xvi]. Поема й коментар взаємодоповнюють один одного; вони та реальність і світ мистецтва, світ вигадки, які стикаються один з одним «як дзеркальні відображення і двійники один одного, що своїми відмінностями висвітлюють взаємну схожість», за словами Е.Джейнуей [70, с. 572].

Тут ми знову повертаємося до проблеми, поставленої на початку роману. Вся ця подвійність, дзеркальність відображення говорять про дві сторони одного цілого. Людина – явище складне, суперечливе, і простий американський професор, і поет

можуть виявитися королем у вигнанні, за яким полюють таємні спецслужби. Не слід буквально «вгризатися» в текст роману, шукаючи паралелі й прагнучи знайти відповіді на всі питання. Життя цікаве своєю недовомовленістю і непередбачуваністю. Можна припустити, що Шейд в останньому рядку поеми хотів бачити повторення першого, але ніхто не може цього довести, а поема все-таки залишилася нескінченною.

Таким чином, перед нами новий жанр, не відомий раніше в літературі: роман-коментар або, точніше, роман, що маскується під коментар, за визначенням О.Стоєва, який назвав роман-коментар Набокова «науковим коментарем навиворіт, антикоментарем, пародією» [80]. Якщо це пародія, то Набоков пародіює самого себе, оскільки емоційно-різноманітна мова коментаря з прекрасними ліричними описами природи або внутрішніх переживань героя, насамперед, наводять на думку про стиль самого автора.

Роздуми Кінбота про літературу, про роль вікон, що виявилися втіхою для літератури від першої особи, або успіху прийому підслуховування в «Героеві нашого часу» і «В пошуках втраченого часу»; захоплення можливістю декількома друкарськими знаками створювати новий світ, в існування якого вірить читач; заперечення наявності реальності в ролі суб'єкта або об'єкта дійсного мистецтва, яке створює свою власну специфічну реальність, перекликаються з деякими думками самого Набокова. Коментар до власної поеми пропонує Набокову необмежені можливості діалогу з самим собою, діалогу, до якого мимоволі залучаються читачі. Але подвійність підходу часом до однієї і тієї ж проблеми говорить лише про більше відсторонення автора від створеного ним світу, прийом, характерний для творчої манери письменника. Таким чином, мусимо визнати, що роман «Бліде полум'я» – своєрідний роман про літературу.

Цікава думка про Бога, виражена Шейдом. Він стверджує, що вільній людині не потрібний ніякий Бог (наявність артикля «а» перед словом «Бог» свідчить про те, що Шейд не має на увазі лише християнство). У коментарі ж Кінбот згадує про величезну кількість мислителів і поетів, чия свобода думки була швидше посилена, ніж зупинена вірою, тому він ставить під сумнів

мудрість даного вислову [436, с. 90]. Суперечку про божественну присутність Кінбот вставить у свій коментар як уривок розмови. Шейд заперечує участь Бога в долі людини і зі всіх гріхів визнає тільки два: вбивство й навмисне завдання болю. Для нього життя – велике здивування, і він не розуміє, чому смерть не може бути навіть більшим здивуванням. Кінбот же хоче, щоб людство прийняло божественну присутність, «бліде світло в помутнінні тілесного життя» [436, с. 174]; він цитує святого Августина: «кожна людина знає, ким Бог не є; але ніхто не може знати, чим він є».

Це словесне змагання є продовженням дискусії про призначення художника як творця. Відлуння суперечки відчутні вже в заголовку роману, в словах, запозичених з «Тімона Афінського» Шекспіра, який уявляє місяць як тінь, «бліде полум'я» сонця. Дж. Хайд, продовжуючи цю думку, говорить, що художник (подібно до Бога) не більший, ніж тінь, що відкидається його творінням [393, с. 173].

Проте й сам витвір лише тінь, що відкидається життям. Не випадково в романі так часто зустрічаються слова «shade», «shadow»: тінь від дверної ручки і тінь смерті, тінь сосен і тінь зради, тінь тюремних ґрат і відтінки відмінності. Але тінь сусідить зі світлом – в житті і в мистецтві: спочатку Кінбот спостерігає химерну гру світла й тіні у вікні, потім це ж порівняння спадає йому на думку в розмові про літературу. Тут же він називає романи Пруста «казками», оскільки вони «абсолютно не пов'язані з реальними людьми в історичній Франції» [436, с. 126].

Цей вислів – коментар до слова «сьогодні», погляд на минуле з сьогоднішніх позицій, коментар до минулого. І, як і в поемі Шейда «Бліде полум'я», рано ще ставити крапку, не варто переносити перший рядок, навіть посилаючись на авторитетну думку.

4.2.5 Міфопоетичне начало у фантастиці та в автобіографічній прозі В.Набокова

Прийоми міфопоетичного створення нової реальності ми бачимо вже на прикладі роману «Бліде полум'я», що загалом властиве художній свідомості ХХ століття. Сутність міфологеми в культурі людства спробував пояснити ще К.Г.Юнг у роботі «Душа і міф. Шість архетипів», досліджуючи причини виникнення міфотворчості в найдавніші часи й визначаючи, що міфологеми справді були придумані з метою пояснення [276, с. 10].

Закласти підґрунтя – в цьому полягає сутність міфології, яка відповідає не на питання «чому?», а на питання «звідки?». Оповідач міфів, проживаючи історію, про яку розповідає, сам мимоволі повертається назад, у той час, який цікавить його з самого початку, вважає К. Г. Юнг: «Він відчуває своє власне походження через якусь ідентичність так, немов він є багаторазовим відлунням цього походження, яке, у свою чергу, й було першою нотою, що його викликала. Саме цей початковий момент – початок нової світової єдності – і містить у собі міфологему про божественне немовля» [276, с. 13].

Загалом К. Г. Юнг виділяє шість основних архетипів, серед яких: тінь, мудрий старець, немовля (включаючи героя-немовля), мати («Предковічна Мати» і «Мати-Земля») та її двійник-діва і, нарешті – аніма в чоловіків і анімус у жінок. Проте єдиного й чіткого визначення архетипу філософ не пропонує. Спочатку він називає їх «мотивами», «прототипами», «типами», керуючись типовою природою їх міфологічних компонентів, хоча вони й не є оформленими міфами [276, с. 83].

Знешкодити архетипи або від них звільнитися не можна, припускає К. Г. Юнг [276, с. 88], але на кожному етапі цивілізації доводиться шукати нову інтерпретацію, прийнятну для цього рівня диференціації свідомості, щоб пов'язати наше минуле з життям реальним. Сьогодення з марнуванням минулого втрачає свою цінність і здатність до переоцінювання [276, с. 88]. Найґрунтовніші спроби інтерпретації – це всього лише більш-менш успішні переклади іншою образною мовою, а найбільше,

чого можна досягти, на думку К. Г. Юнга, це в уяві слідувати за міфом, вдягаючи його в сучасний одяг [276, с. 91]. Важлива роль належить архетипу в подоланні небезпеки відриву від свого коріння, що компенсується втраченим дитинством [276, с. 95].

В образі Цинцинната Ц. з роману В.Набокова «Запрошення до страти» (1935–1936) можна простежити відому міфологему немовля-сироти. Походження подібного немовляти неясне й невизначене; його батьком виступає якась таємнича сила, бог або дух, і саме його поява на світ пов'язана з таємничими й чарівними перетвореннями. Матері в цій міфологемі, як відзначає К. Г. Юнг [276, с. 35], відводиться особлива роль: вона водночас є і її немає.

Ось як описує дитинство свого героя В.Набоков: «Цинциннат родився от безвестного прохожего и детство провел в большом общежитии за Стростью (только уже на третьем десятке он познакомился мимоходом со щебечущей, щупленькой, еще такой молодой на вид Цецилией Ц., зачавшей его ночью на Прудах, когда была совсем девочкой)» [179, с. 258].

З дитинства Цинциннат відрізняється від своїх однолітків, як і герої відомих міфів, але на цьому подібність з міфічними героями й закінчується. В образі набоківського героя немає нічого героїчного. З ранніх років, усвідомивши несхожість з іншими, Цинциннат намагається приховати свою особливість. Він навіть навчився прикидатися прозорим, для чого вдавався до складної системи оптичних ілюзій, але варто було йому відволіктися на мить, і непроникність ставала помітною.

Відмінність від інших і є головним злочином Цинцинната. Увесь роман – це своєрідне запрошення до страти, своєрідне видовище, спектакль, що розгортається на очах у читача. При зустрічі з матір'ю Цинциннат у роздратуванні називає її пародією, такою ж, як усі. Навіть її мокрий макінтош Цинциннат вважає недбалістю бутафора [179, с. 323]. У розмові з мосьє П'єром Цинциннат просить три хвилини антракту, після чого він дограє цю «вздорную пьесу» [179, с. 370]. Таким чином страта стає певною виставою, набуває форми ритуалу, чого довго не розуміє головний учасник цього процесу.

Тема страти відіграє істотну роль у міфі «створення» особи. Як відзначає Є. М. Мелетинський у роботі «Про походження

міфологічних для літератури сюжетних архетипів» [149, с. 84], через тимчасову ритуальну смерть і болісні випробування дитина перетворюється на повноцінного члена племені. Також перебування героя у в'язниці символізує сходження в «нижній» світ з подальшим звільненням (воскресінням), у чому Є. М. Мелетинський вбачає риси померлого і воскреслого героя [149, с. 102].

Смерть Цинцинната стає ритуалом переходу в світ собі подібних, при цьому процес переходу супроводжується страшною бурею. Падають дерева, все розтрощується і нищиться. Зруйновано поміст, на якому ще мить тому знаходився Цинциннат. Буря розкидала зацікавлених глядачів, але серед шуму й завивання вітру Цинциннат почув голоси і попрямував у той бік, де стояли істоти, схожі на нього. Уселенська катастрофа обертається порятунком для героя: з неї він виходить ніби очищеним та звільненим.

Є. М. Мелетинський звертає увагу на важливу рису, властиву архаїчним культурним героям [149, с. 110]: архетип героя з самого початку тісно пов'язаний з архетипом антигероя, який часто співіснує з героєм в одній особі. У цьому поєднанні, на думку вченого [149, с. 114], виявляється мотив двійників і двійництва, що був започаткованим лише в XIX–XX ст. романтиками (Шаміссо, Гофман, Е. По, Гоголь, Достоевський, О. Вайльд та ін.).

Двійник з'являється і в Цинцинната в сцені страти, коли герой почав рахувати. Один Цинциннат рахував, а інший Цинциннат вже перестав слухати і вперше замислився: навіщо він тут? Саме другий Цинциннат, внутрішня звільнена сутність, Цинциннат оновлений, встав і зійшов з помосту.

Але Набоков не був би Набоковим, якби у всьому наслідував традиції міфологізування. Відомо, що з ідей Фрейда і Юнга він відверто глузував. Тому в традиційному створенні образу Цинцинната як героя міфічного можна простежити певну пародійність. Цинциннат зовсім не герой, та й професія його далека від міфічної героїки, але має важливе символічне значення. Цинциннат виготовляє ляльки, і непрості ляльки, а ляльки-письменники для школярів: « <...> тут был и маленький

волосатий Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговики Добролюбов в очках без стекол» [179, с. 260]. В описі цих ляльок відчувається певна хрестоматійність: якщо Пушкін, то бекеша; якщо Толстой, то сіряк. Сам Цинциннат відчуває, що він дуже захопився цим міфічним дев'ятнадцятим століттям, в якому спробував знайти притулок.

Проекція цього «міфічного» дев'ятнадцятого століття відчувається й надалі. Тюремника Цинцинната звать Родіоном, дочку директора в'язниці – Еммою, дружину Цинцинната – Марфінкою, адвоката Цинцинната величають Романом Вісаріоновичем, а таємничий сусід по в'язниці, він же кат Цинцинната, носить ім'я мосьє П'єр. Родіон дуже відчужений і занурений у себе, Емма дуже легковажна й весела, Марфінка надзвичайно велелюбна, Роман Вісаріонович дуже активний, а мосьє П'єр просто набридливий своїм базіканням. Так своєрідно в романі і в житті Цинцинната поєдналися Достоевський, Флобер, Гончаров, Белінський і Толстой, автори, які тією чи іншою мірою висвітлювали тему злочину: злочину фізичного й злочину етичного. Тим виразніше стає абсурдність самого ув'язнення Цинцинната, злочин якого полягає тільки в непрозорості, несхожості на оточення. Така тема в літературі ще не порушувалася.

Тривалий час Цинциннат сподівається на звільнення і покладає надії на Еммочку. Він вірить, що вона допоможе йому втекти. Так з'являється ще одне посилання на інтертекстуальність у романі Набокова: полонений і дівчинка, яка сприяє його втечі, – це «Кавказький полонений» Л.Толстого (дівчинка, для якої полонений робить ляльку, – мотив, перероблений пародійно в ляльках Цинцинната). Проте ілюзія перетворюється на фарс. Таємничі малюнки Еммочки здаються Цинциннату планом його втечі, насправді дівчинці хочеться пустувати. Вивівши Цинцинната з камери, вона не рятує його, а приводить в гості до батьків.

Попередня спроба втечі також була фарсовою. Коли Цинциннат чув вночі таємничі звуки за стінкою, він думав, що

хтось готує йому втечу або, принаймні, інший арештант хоче з ним зустрітися. Він навіть намагався допомагати зі свого боку: виразний натяк на роман дев'ятнадцятого століття, добре відомий і популярний в Росії, «Граф Монте-Крісто» О. Дюма. Але це всього-на-всього мосьє П'єр, що захотів так пожартувати.

Література XIX століття здається справжнім героєм роману. Вона відзначає тематику й проблематику твору, місця дійових осіб. Проте це література, представники якої вже мертві; при цьому Набоков іронізує, пародійно висвітлюючи проблему смерті автора. Цинциннату смішно, коли він замислюється про смерть автора роману, який він читає в цей час, «а смешно было потому, что единственным тут настоящим, реально несомненным была всего лишь смерть – неизбежность физической смерти автора» [179, с. 318]. Смерть визначає і спрямовує останні дні життя Цинцинната, вона посідає таке важливе місце в творчості письменників, на яких посилається Набоков. Смерть панує і в літературі, і в житті; в очах героя й автора, що стоїть за ним, вона набуває міфологічного узагальнення, універсальності, зрозумілої всім [див.: 119, с. 87].

Темі дитинства присвячений автобіографічний роман В. Набокова «Інші береги», важливою проблемою якого є дослідження минулого, та через призму минулого – «пошуки втраченого часу», що набувають міфологічного узагальнення. У першому розділі роману Набоков говорить: «В начале моих исследований прошлого я не совсем понимал, что безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость. Не умея пробиться в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы – моего младенчества» [165, с. 8].

Назва створеного далеко від Росії набоківського роману повністю суголосна рядку з пушкінського вірша «...Вновь я посетил...»: поет повертається в будинок, в якому жив на засланні, дивиться навколо, «вспоминая с грустью Иные берега, иные волны...» [204, с. 446]. Подібна назва, на думку Н. Ніколіної, підкреслює нерозривний зв'язок часу та простору: минуле вважається не як остаточно зникле, а як те, що існує в іншому просторовому вимірі, і це доводить перемогу пам'яті та уяви над часом [189, с. 28].

Тобто пам'ять за допомогою уяви намагається створити власний час, в якому минуле отримує нове міфологічне наповнення, підіймаючи автора над обмеженнями традиційного часу та простору. Письменник створює власне минуле і власну особистість, на що звертав увагу Вс. Сахаров. Саме від цього натхненного і пустотливого містифікатора, на думку вченого, йде складна й лукава набоківська міфологія, що зародилася в енциклопедії цих міфів, – наскрізь літературна, придумана, уміло створена книга «Інші береги», яку ми простодушно й абсолютно несправедливо вважаємо власне автобіографічними, простими, щиросердими спогадами письменника і якою серйозно користуємося як достовірним історичним джерелом [214].

Власне автобіографічним не можна назвати і роман І. О. Буніна «Життя Арсеньєва», певне перекликання з яким можна побачити і в романі Набокова «Інші береги». Цікаву характеристику роману Буніна «Життя Арсеньєва» дав К. Г. Паустовський: «Це не автобіографія. Це – злиток зі всього земного жалю, чарівності, роздумів і радощів. Це – дивовижне поєднання подій одного людського життя, поневірянь, країн, міст, морів, але серед цього різноманіття землі на першому місці завжди наша Середня Росія» [196, с. 13].

«Російськість» роману Буніна підкреслює і О. Михайлов, порівнюючи «Життя Арсеньєва» з романом Пруста «У пошуках втраченого часу». Обидва ці твори О. Михайлов називає «автобіографіями вигаданої особи», водночас додаючи, що роман Пруста – інтернаціональний, космополітичний, а бунінський – твір національний, російський, «близький і зрозумілий, насамперед, росіянину» [152, с. 13].

Дійсно, бунінські замальовки природи з її великими просторами, «без всяких преград и границ» [41, с. 40], сцени сільського життя, мирний звичайний побут помісного дворянства, вічна потреба свята з постійним похміллям – цілком російські і зрозумілі тільки російському читачеві. Та й відчуття, які охоплюють головного героя, – також російські, властиві національному слов'янському менталітету, – відчуття марності всього у світі, даремності пошуків, безпритульності, нерозсудливості, повної самотності.

Автор не може втриматися від коментаря, що він зростав «среди крайнего дворянского оскудения, которого опять-таки

никогда не понял европейскому человеку, чуждому русской страсти ко всяческому самоистреблению» [41, с. 41]. Бунін неодноразово повторює, що він росіянин і відчуває цю Росію, «ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все же чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней» [41, с. 57]. Він пишається цим справжнім російським життям, «а Россия богаче, сильнее, праведней и славнее всех стран в мире» [41, с. 62].

Проте картини російського побуту й опис особливостей російського менталітету в Буніна глибоко суб'єктивні. Письменник не довіряє здатності пам'яті правильно відтворити минуле: «что повторяю, мы знаем, что помним – мы, с трудом вспоминающие порой даже вчерашний день!» [41, с. 13]. Бунін не знає, що керує нашою свідомістю і пам'яттю. Можливо, запахи, які можуть містити в собі відчуття закоханості, і свіжість фонтану, і звуки військової музики, все те, що для Альоші Арсеньєва ввібрав в себе запах «тютюну» [41, с. 69]. Або ж мандри можуть повернути вас у минуле, яке насправді виявиться зовсім іншим (як з поїздкою до Севастополя, де Альоша хотів дізнатися про молодість свого батька, але місто було таким свіжим, світлим, несхожим на дні Севастопольської облоги).

Водночас «Життя Арсеньєва» – це роман про творця і «словесное творчество» (за виразом самого письменника), в чому він вбачав щось «неотразимо-чудесное» [41, с. 95], що споріднює твір Буніна з романом Набокова «Інші береги». На думку І. Б. Ничипорова, герої-оповідачі двох романів гостро відчувають зв'язок їхнього життєвого шляху з ірраціональними основами буття, силами родової пам'яті і спадковості. Пізніше, вже як митець, герой Буніна з новою силою усвідомлює своє безсилля раціоналістично зрозуміти, з чого треба почати опис свого життя, неможливість створення лінійної, історично мотивованої біографії [190].

Період своїх творчих пошуків Бунін називає «иночеством» [41, с. 192], можливо, порівнюючи його з учнівством і самовідданістю молодих ченців. Для віршів він черпає натхнення у Пушкіна й Лермонтова, мріє про ранню славу. Описуючи помісне «запустення, глушь, распад», Бунін, звертаючись до

уявного співрозмовника, виголошує: «Сколько заброшенных поместий, запущенных садов в русской литературе и с какой любовью всегда описывались они!» [41, с. 86].

Розповідь про своє перше суперечливе кохання він передає в дусі тургенєвської повісті «Перше кохання», стимулом для чого певною мірою були візит до садиби, що стала прототипом «Дворянського гнізда». Дивлячись через низьку огорожу на дім, оточений рідким садом, героєві раптом пристрасно захотілося кохання [41, с. 194]. Надалі лейтмотивом його складних відносин з Лікою стане «Сімейне щастя» Л.Толстого, в якому Ліка буде підкреслювати рядки, знаходячи певну схожість між стосунками толстовських героїв і їх взаємин з Альошею.

Буніна не цікавить політична ситуація в Росії; він знає, що десь був молодий Вільгельм Другий, був Олександр Третій, «грузный хозяин необъятной России», але була також весна, і був хтось, «таивший в себе тоску о своем будущем, где, казалось, ожидала его вся прелесть и радость мира» [41, с. 149]. Головне, що рухає Буніним як митцем, – це бажання відобразити все багатство життя, подій і відпочинку, зустрічей і бесід, задоволень і неприємностей, всі враження, картини й образи, окремі почуття й думки, безладні спогади про минуле і мрії про майбутнє, те, в чому, на його думку, полягає сенс і мета життя [41, с. 153]. «Образовать в себе из даваемого жизнью нечто истинно достойное писания – какое это редкое счастье – и какой душевный труд!» – виголошує Бунін [41, с. 229].

Він розуміє, що треба писати про дахи, про калоші, про спину, а не «бороться с произволом и насилием, защищать угнетенных и обездоленных, давать яркие типы, рисовать широкие картины общественности, современности, ее настроений и течений!» [41, с. 233]. Наводячи повністю цитату, запозичену, можливо, з якогось революційного етюд критика-демократа, Бунін, таким чином, вступає з ним у полеміку, доводячи, що хороший письменник не обов'язково повинен писати про народні сподівання, а відображати реальність навколо себе і власні творчі прагнення. Він хоче писати так, «как я знаю и как чувствую!» [41, с. 240].

Бунін визнає й важливу силу уяви, її здатність охоплювати величезні простори місця й часу, жити чужими й далекими

життями. Водночас письменникові важко відповісти на питання, де межа між його дійсністю і його уявою, яке є «ведь тоже действительность, нечто несомненно существующее» [41, с. 305]. Саме уява допомагає йому відтворити втрачену Росію, побачити ледь помітну рідну Кам'янку в спекотному провансальському повітрі його вигнання. Але чи існувала колись якась Кам'янка, ставить питання письменник, і невже це сонце, яке сяє зараз у саду, те ж саме, що було в Кам'янці? [41, с. 307].

Це всього лише сон – такий висновок робить Бунін; сон, який допомагає письменникові не тільки самому побачити власне минуле, але й занурити в цей сон читача, примусити його пережити знов і знов це минуле, побачити його відображення в дзеркалі (ще один важливий елемент бунінської поетики). Дзеркало для Буніна не тільки можливість визначити власне існування, але й зазирнути в невідоме і незабгненне.

У збірці власних есе і інтерв'ю «Strong Opinions» Набоков називав пам'ять інструментом, одним з безлічі прийомів, якими користується художник, і парадокс письменник бачив у тому, що чим більше ви любите пам'ять, тим сильнішою і кращою вона стає [440, с. 12]. Але уява для Набокова – це також форма пам'яті, оскільки образ залежить від сили асоціацій, а асоціації нам підказує пам'ять, що втілюється за допомогою таємничої передбачливості Мнемозіни зберігати той або інший елемент, який може знадобитися творчій уяві, коли вона поєднуватиме разом спогад і вигадку. У цьому сенсі і пам'ять, і уява заперечують час, вважає Набоков [440, с. 78].

У цьому Набоков близький М.Прусту, про цикл романів якого «У пошуках втраченого часу» він писав: «Засвойте раз і назавжди: ця книга не автобіографія; оповідач – це не Пруст власною персоною, а решта героїв не існувала ніде, окрім як в уяві автора» [171, с. 344].

Уперше автобіографічна тема з'являється в романі Набокова «Машенька». У цьому творі Набокова цікавить не трагізм вигнання, а можливість зберегти себе як особистість, проблема духовного виживання. Його герої справді знаходяться в маргінальному стані, прагнуть вижити фізично і не втратити своє коріння, що загалом було властиве емігрантській літературі.

Проте Набоков прагне подолати подібну обмеженість; йому вдається знайти іншу основу свого життя й життя своїх персонажів, що виявилось вже в романі «Машенька».

Цей роман можна було б назвати «Історія одного спогаду» [див.: 111, с. 214–215]. Головний герой роману, Лев Глібович Ганін, впізнає в дружині сусіда по пансіону свою першу кохану Машеньку. Проста фотографія стає відправною точкою повернення назад, повернення в молодість, в світ, якого більше не існує. Він відчуває себе богом, що відтворює втрачений світ, в якому її образ, її присутність всього лише тінь, яку він допоможе повернути до життя, обережно, дбайливо повертаючись назад, іноді до забутої дрібниці, але не забігаючи вперед [172, с. 43].

Спогади додають сенс життю Ганіна: «Это было не простое воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо «интенсивнее» – как пишут в газетах, – чем жизнь его берлинской тени. Это был удивительный роман, развивающийся с подлинной, нежной осторожностью» [172, с. 59].

Ганін живе ніби в двох світах: світі сьогоднішньому, реальному, і у світі минулому, і йому здається, що немає жодної невідповідності між ходом минулого життя і ходом реального. Але так триває лише до того моменту, коли спогад Ганіна обривається на питанні Машеньки з її третього листа: чи не хотів би він повернути все, що було? І раптово наступає осяяння – повернення до минулого немає, повернутися в юність неможливо. Чекаючи на приїзд Машеньки, Ганін думав: завтра приїжджає вся його юність, вся його Росія [172, с. 91].

Але пам'ять вихоплює ще один спогад, відчуття, що охопило його в Стамбулі після втечі з Росії, – як далеко від нього тепла громада батьківщини і та Машенька, яку він полюбив назавжди. Спогади стали тінню минулого, яке залишилося остаточно втраченим; і Росія стала частиною цього минулого, і «этот блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем» [172, с. 99]. Хай минуле залишається в минулому, а в майбутньому, можливо, цікавий сюжет отримає нове життя і перестане бути всього лише тінню років, що давно минули.

Отже, для Набокова звернення до міфу – це звернення до універсальної мови, зрозумілої всім і здатної подолати культурні

рамки й географічні простори. Набоківський психологічний час і простір схожі на міфологічну будову, де час і простір є величинами відносними. Як відзначав відомий дослідник поезії міфу Є. М. Мелетинський в однойменній роботі, міфологізм в ХХ столітті дозволяє подолати просторово-часові й соціально-історичні межі [150, с. 296]. Сам Набоков стверджує, що він не вірить у швидкоплинність часу і що цей чарівний килим він навчився так складати, щоб один візерунок накладався на інший [165, с. 135].

Подібна варіативність властива й архетипам. О.С.Осипова відзначає, крім первісних архетипів, змінність і культурне нашарування їх в еволюційному процесі: «Структура архетипів включає як глибинні первісні шари, так і поверхневі, новостворювані. У цій системі виділяються і загальнолюдські пласти свідомості, і окремі, куди входять, наприклад, національні і релігійні поєднання ідей і образів» [193, с. 73].

Так, на морському узбережжі в Біарріці професійні беньєри здаються маленькому Набокову якимись морськими божествами, а босонога стара з сивою щетиною на підборідді – міфічною матір'ю всіх цих океанських лазників [165, с. 145]. Та й перше кохання шістнадцятилітнього Набокова набуває якогось міфологічного ореолу. Дівчину звать Тамарою, подібно до легендарної грузинської цариці (або біблійної Фамарь), хоча насправді в ній немає нічого легендарного й таємничого. Але закоханому героєві Набокова здається, що навіть природа таємничими знаками повідомила його про прихід Тамари, і в той липневий день, коли він нарешті її побачив, «она как бы зародилась среди пятен этих акварельных деревьев с беззвучной внезапностью и совершенством мифологического воплощения» [165, с. 210]. Насправді, дівчину звали Валентина Шульгіна, Набоков називав її Люсею, але для читача це не має ніякого значення: він бачить Люсю-Тамару очима Набокова, що намагається її «міфологізувати».

Минуле в романі Набокова «Інші береги» (1954) йде пліч-о-пліч з сьогоденням і впливає на майбутнє, що визначає і композицію твору. Роман складається з 14 розділів, кожен з яких може вважатися тематично закінченою новелою. Розділ 1 –

«Ранні спогади, або роки дитинства»; 2 – «Мати»; 3 – «Рідні»; 4 – «Гувернери-іноземці»; 5 – «Mademoiselle»; 6 – «Метелики»; 7 – «Подорожі за кордон»; 8 – «Російські вчителі»; 9 – «Тенішевське училище»; 10 – «Пора дорослішання»; 11 – «Перше кохання»; 12 – «Кембрідж»; 13 – «Еміграція»; 14 – «Син». Слід зазначити ще одну особливість кожного окремо взятого розділу: він починається зі спогаду про минуле, пов'язане з дитинством Набокова, а закінчується пізнішими подіями. Композиційно це – «складання килима», але на рівні міфопоетичного розуміння вони (ці пізніші події) так чи інакше пов'язані з минулим, або, точніше, визначаються з минулого.

Вже перший розділ своїм прекрасним тематичним візерунком (епізод з сірниками) задає цей певний тон. Герой пригадує, як генерал Куропаткін колись показував йому картинки, складені із сірників. Але через п'ятнадцять років випадок із сірниками отримав розв'язку. Одного разу, втікаючи з Петербурга на південь, батька героя зупинив сивобородий мужик і попросив вогника. У мужику впізнали Куропаткіна, і Набокова вразив логічний розвиток теми сірників [165, с. 16]. Минуле й сьогодення пов'язані між собою; інколи цей зв'язок є непомітним, але несподіваний випадок може по-новому висвітлити пережите.

У наступних розділах Набоков дотримується цього принципу: показати минуле крізь призму сьогодення, з'ясувати їх взаємовплив і взаємозбагачення, простежити зв'язок часів. У другому розділі, виявивши свою здатність бачити колір букв (відчуття, всіляко підтримуване матір'ю), Набоков простежує свій зв'язок з матір'ю, тісний у дитинстві і не перерваний її смертю, оскільки смертному дається один випадок зазірнути в минуле і зробити він це може наяву. У третьому розділі йому вдається зробити несподіване відкриття: ми не тільки зберігаємо спогади про дорогих нам людей, ми можемо зберігати і їх спогади, збагачуючи власними відчуттями. Герой пам'ятає, як колись блаженно застогнав його дядько, побачивши книгу де Сегюр, якою зачитувався у своєму дитинстві, в кімнаті племінника. Так само застогнав сам Набоков через сорок років, побачивши цю ж книгу, і він не тільки пережив щемливе

захоплення, яке відчував дядько, але ще й згадав про дядька і про його відчуття [165, с. 68].

Набоков по цеглинці, по дню, по сцені відтворює цей крихкий зв'язок часів, щоб у кінці книги прийти до несподіваного висновку – про природний рух речей по спіралі. Тезою (у своєму житті) він назвав першу дугу, з якої спіраль починається в якомусь центрі. Антитезою буде тоді дуга дещо більша, яка рухається в протилежному напрямку, продовжуючи першу; синтезом буде ще більша дуга, яка продовжує попередню, завертаючись уздовж зовнішнього боку першого закруту. Модель свого життя Набоков назвав «цветной спиралью в стеклянном шарике»: дуга тези – двадцятирічний російський період (1899–1919); антитеза – пора еміграції (1919–1940); синтез можна простежити в тих чотирнадцяти роках, які він провів на своїй новій батьківщині [165, с. 252].

Цю спіраль можна побачити і в романі «Інші береги», проте її характер дещо інший. Російський період життя героя, його дитинство відображено в 11 розділах; емігрантський період – в 3 розділах, при цьому 12 розділ розповідає про роки навчання в Кембріджі, 13 розділ більше присвячений вирішенню шахових завдань, ніж розкриттю проблем еміграції, а останній, 14 розділ, стоїть і зовсім окремо, оскільки в ньому Набоков відтворює дитинство сина. Подібна структура також не є випадковою. Роман логічно завершується, але читачеві ще необхідно це зрозуміти. У ті роки, коли герой перебував у Кембріджі, його головним завданням було зберегти спогад про Росію, і врешті-решт йому це вдалося: реставрувати свою штучну, але чудову Росію [165, с. 247].

Складання шахового завдання за Набоковим схоже на відтворення нової реальності, нового міфу про минуле, в який уже залучається й читач, адже Набоков упевнений, що справжнє змагання в шахових завданнях відбувається не між білими і чорними, а «между составителем и воображаемым разгадчиком (подобно тому, как в произведениях писательского искусства настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем)» [165, с. 264]. Використовуючи метафору шахового завдання, Набоков показує складний шлях

читача, що виявив бажання проникнути в його твір. Це повинен бути не простак-новачок, а витончений мудрець, якого не приваблювала б ілюзорна простота вирішення і який, пройшовши через пекельний лабіринт, ставав би мудрецем і лише тоді знаходив просте вирішення завдання [165, с. 266].

Прагнення до подібної самокритичності змусило Набокова написати шістнадцятий розділ автобіографічного роману «Пам'яте, говори» «On 'Conclusive Evidence'» (1967). Ця так звана «псевдорецензія» є роз'ясненням набоківського методу створення автобіографії: «поєднання безособової художньої форми і дуже особистої життєвої історії» [426, с. 248].

Відокремленість творів призводить до відособленості матеріалу, зображеного в ньому. Різні мови написання, так або інакше, спричиняють різні інтерпретації написаного. Про це повідомляє сам Набоков у передмові до роману «Пам'яте, говори»: «Це обанглічування російськомовної версії того, що спочатку було переказом англійською мовою моїх російських спогадів, виявилось диявольськи важким завданням, але мені втіхою було усвідомлювати, що така багатократна метаморфоза, властива метеликам, ніколи раніше не робилася ніякою людською істотою» [430, с. 6].

Таким чином, Набоков визнає наявність певних змін у своїх різномовних версіях, але йдеться не тільки про різний час написання цих автобіографічних романів – автор відтворює різний образний світ. А.Ю.Большакова відзначила ту яскраву й типову картину російського сприйняття і засвоєння Englishness (Britishness), яку дають дитячі англійські асоціації в автобіографічній прозі Набокова [36, с. 11]. Найбільш наочно це розкрито в сцені пояснення особливостей кольорового слуху людей, що говорять російською й англійською мовами. У російськомовній версії письменник порівнює колір російських букв з англійськими і французькими, а в англомовній версії – з російськими і французькими.

Загалом Набоков робить цікаві фонетичні спостереження, яких більше в російськомовній версії. Він помічає, що значною мірою російська, інакопрописна, але ідентична за звуком, буква відрізняється тьмяним тоном порівняно з латинською [165,

с. 24]. Російська А позбавлена галльського глянцю; Р досить рівна за тоном порівняно зі рваним R; Ж відрізняється від французького J, як гіркий шоколад від молочного; російська В трохи жовтіша, ніж V; що ж до гуашевого П, запорошено-вільхового Ф і пастельного Т, то вони всі сухіші, ніж їх латинські співзвуччя [165, с. 25]. Цей епізод певним чином перегукується з віршем А.Рембо «Голосівки», де «А чорне, біле Е, червоне І, зелене У, синє О» (переклад Г.Кочура). До голосних Набоков додає деякі приголосні і проводить паралелі в межах двох мов, що робить його висновки більш цікавими і незвичайними, ускладнюючи світосприйняття цього епізоду.

Про перенесення образної системи з однієї культури в іншу в творчості Набокова пише О. В. Петрова, побачивши значною мірою в цьому причину такої високої оцінки американськими критиками англомовної прози В.Набокова, який переніс у свої твори, написані по-англійськи, систему образного віддзеркалення світу, що склалася в нього в Росії: «Незвичні для американського читача образи, незвичні (але контекстуально мотивовані) асоціації були сприйняті не як віддзеркалення типового російського мовного й художнього мислення, а як особливість стилю В. Набокова, що й принесла йому славу прекрасного англомовного стиліста. З іншого боку, – а найчастіше саме так і буває, – такий текст може викликати несприйняття у читачів через те, що використані автором денотативно зрозумілі слова не створюють цілісний образ, оскільки у носіїв цієї мови вони викликають абсолютно інші асоціації» [197, с. 88].

У романі «Справжнє життя Себастьяна Найта» Набоков вводить у текст цікаві звороти, які бере з російської мови й перекладає буквально, наприклад, помилки в мові Себастьяна Найта, скальковані ним з російської мови: «I have seized a cold», «That fellow is sympathetic» замість «he is a nice chap». Але для російської людини здатність співчувати (перше значення слова «sympathetic») говорить про його добрі якості, і, можливо, подібні помилки не випадкові: вони показують відмінності в світосприйнятті, розширюють можливості людей, що говорять на різних мовах, краще зрозуміти один одного.

В., головний герой роману, у свою чергу використовує неологізми для кращого вираження думки – ‘To out-England England’ – «перебританіти Британію», де префікс «out» говорить про перевагу; або прислів’я «каші маслом не зіпсуєш» він перекладає «Butter can’t spoil the porridge». Водночас російське слово «каша» в традиційному значенні не має аналога в англійській мові і перекладається як «kasha». В. вибирає з усіх можливих варіантів перекладу традиційну англійську страву «porridge», поєднавши російські й англійські реалії.

Отже, Набоков постійно намагається подолати обмеженість своєї образної системи, тому саме в англійській версії «Інших берегів» «Speak, Memoir: An Autobiography Revisited» (1967) Набоков передає свої спогади про зародження письменницького дару. Мабуть, інша (англійська) мова в цьому випадку уможлиблює спробу письменника відсторонитися від власної російськомовної творчості і проаналізувати її як сторонньому спостерігачеві. Ці нотатки виходять за межі вузьконаціонального мислення, скутого рамками певної образної системи, і піднімаються до вселенських узагальнень.

Описуючи момент створення свого першого вірша, який народився в обмитому дощем і розфарбованому веселкою парку рідного маєтку, Набоков не може не відзначити, що його вірш виник у російському оточенні, але так само це могла бути українська, англійська або яка-небудь інша місцевість [438, с. 169].

Таким чином, поет виходить за межі звичайного простору й часу, поєднуючи різні картини буття, що існують в одну і ту ж хвилину в різних частинах Всесвіту: старого, що позіхає в саду Туркестану; найдрібнішу піщинку, яку несе вітер на Венері; якогось лікаря Жака Гірша, що надягає окуляри десь в Греноблі; «відбуваються трильйони подібних дрібниць – всі вони утворюють миттєвий, прозорий організм подій, серед яких поет (що сидить в кріслі на галявинці в Ітаці, штат Нью-Йорк) є ядром» [438, с. 169].

Набоков поєднує й деякі образи з сімейного архіву, які були лише окреслені в попередніх версіях, а в романі «Пам’яте, говори» вони нарешті ввібрали плоть і кров. Мова йде не тільки

про батька Володимира Набокова, але і його двох братів, які в попередніх творах були згадані лише побіжно. Він не тільки розповідає про їх складні життєві шляхи, але й порівнює себе з ними або їх з собою. Здається, що письменник хоче знайти втрачене коріння, повернути втрачену сім’ю.

Водночас виникає ілюзія, що для Набокова важливим є цей процес порівняння, прагнення зрозуміти, що об’єднує людей в єдиний всесвіт сім’ї і відрізняє їх як унікальних представників роду людського. Так, батько Набокова цінував творчість Діккенса, Флобера, Стендаля, Бальзака, Золя; сам же Володимир Володимирович вважав трьох останніх «огидними посередностями» [438, с. 136]. Загалом, на думку письменника, тільки в одному виді діяльності вони на якусь мить «збіглися» – незадовго до своєї смерті батько Набокова почав узагальнювати свої спогади дитинства [438, с. 138].

У Набокова було мало спільного з його молодшим братом Сергієм, тільки любов до тенісу, хоча, як зазначає письменник, вони здобули схожу освіту, спеціалізуючись на одних і тих самих предметах в Кембріджі, і навіть мали ті ж самі нагороди. Пізніше Сергій переїхав до Парижа і жив так само, як і Володимир у Берліні, даючи уроки англійської й російської мов. Своє прагнення зрозуміти Сергія Набоков порівнює з пошуками, на які вирушає його літературний герой В., що намагається відновити по крупинках життя свого померлого брата Себастьяна Найта.

Література підказує Набокову доречне порівняння; література ж споріднює його з іншим братом Кирилом, для якого любов до російської поезії була «єдиною найбільшою реальністю в житті» [438, с. 200]. Кирило писав вірші у дусі Гумільова й Ходасевича і зрідка їх публікував. Навіть люди, близькі по крові, можуть мати різний внутрішній світ, що і становить, за Набоковим, унікальність кожної окремо взятої людської особистості, своєрідність її буття.

Вже сам заголовок роману «Пам’яте, говори» нагадує початок розмови, звернення до невидимого, але здатного все зрозуміти співрозмовника – пам’яті, яка здається Набокову реальнішою і відчутнішою, ніж примарні фігури німців і французів, серед яких йому і його товаришам-емігрантам доводилося існувати. Саме в

англійській версії є сторінки, що описують тягар й радощі життя Набокова в еміграції в 1920–30-ті роки. Тут закладено певне протистояння між світом російської еміграції й «нереальним світом» примарних істот (як їх називає сам Набоков) [438, с. 215–216], що оточують цих вимушених вигнанців. На думку Набокова, оскільки твори, які видавали російські емігрантські письменники, не могли потрапити до Радянського Союзу, вони також набували відтінку крихкої нереальності [438, с. 219].

Створюючи побіжні нариси про найбільш видатних представників російської емігрантської літератури, Набоков не може не згадати про Сіріна, якого він називає «найбільш самотнім і зарозумілим серед молодих письменників» [438, с. 225]. Набоков не жаліє Сіріна, згадуючи ті критичні статті, в яких його звинувачували не тільки у відсутності етичних проблем в його творах, але і в порушенні російських традицій і російських правил пристойності. Та й зник він з літератури так само несподівано і швидко, «як метеор і не залишив після себе нічого, окрім неясного відчуття тривоги» [438, с. 200].

Подібна відчужена авторецензія показує, що Набоков-письменник розглядає Набокова й Сіріна як єдність і водночас протиставлення. Їх споріднює надзвичайний стиль, блискуча уява, точність викладу. Проте Сірін зник, як підкреслює Набоков, хоча тривога, неспокій залишилися. Неспокій про те, як поєднати «своє» і «чуже», традиційне й новаторське, національне й мультикультурне; як створити світ, в якому картини, знайомі з дитинства, не втратили свого значення в іншому мовно-культурному вимірюванні, а стали зрозумілими всім читачам, незалежно від кольору шкіри й мови; як зберегти в собі Сіріна, що перейшов до іншого художнього світу, в інший культурний простір, залишаючись, проте, його alter ego.

Є. М. Мелетинський неодноразово зазначав, що взаємовідносини внутрішнього світу людини та природного й соціального середовища є таким самим предметом міфопоетичної уяви, як і співвідношення несвідомого й свідомого в душі. Абсолютно очевидно, що центральною темою міфу, фундаментальним архетипом є «створення» елементів природи й культури обожнювальними предками, а специфіка міфу полягає в

тому, що у вигляді розповіді про походження елементів всесвіту й соціуму дається опис якоїсь моделі світу [148, с. 44].

У ХХ столітті саме письменники беруть на себе роль деміургів, створюючи світ героїв і навіть власну біографію. Герой сучасності, на відміну від міфічних праобразів, не бореться з демонічними силами, а протистоїть чужому світу, який він не тільки не здатний гармонізувати, а навіть часом вносить до нього більше хаосу. Персонажі цього світу постають у літературі як великі й малі «демони» – обивателі й кати в романі про Цинцинната, «культурні» й політичні руйнівники Росії – в автобіографічній прозі. Але водночас фантазії Набокова тісно пов'язані із сучасною для письменника Росією, з її соціальним абсурдом та тиранічним режимом (що простежується і в романі «Під знаком незаконнонароджених»).

4.2.6 Час та простір у романі «Ада»

Роман «Ада, або пристрасть», який Набоков закінчив у 1968 році, сам письменник визначив як «сімейну хроніку, дія якої відбувається в уявній Америці» [440, с. 116]. С.Свіні розширила розуміння жанрової своєрідності роману «Ада», додавши до нього визначення: «любовна історія», «наукова фантастика», «філософський трактат» [480, с. 79]. Не можна не погодитися з цим, оскільки в романі дійсно є і кохання, яке герої пронесли через усе своє життя, і глибокі роздуми про суть Часу і Простору, і дія роману розгортається в двох країнах, або точніше світах, Террі й Антитеррі, які лише віддалено нагадують реальний світ, що оточує нас.

Але найбільш повне визначення жанру роману «Ада» дав Б.Бойд, побачивши в творі Набокова, крім сімейної хроніки, любовної історії, наукової фантастики і філософського трактату, риси міфу, казки, утопічної ідилії, особистої автобіографії, історичної пригодницької повісті, реалістичного роману, еротичного каталогу, нотаток з природознавчої історії, лекції з психології, архітектурного жарту, картинної галереї і кінопримхи [305, с. 481]. Подібна характеристика роману підкреслює його химерний, ігровий характер, неймовірний жанровий синтез,

вперше представлений у літературі ХХ століття романом Джойса «Улісс», який сам Набоков високо цінував і шанував.

Роман «Ада» є любовною історією, в основі якої горезвісний трикутник між Ваном (Іваном) Віном і його двома кузинами – Адою і Люсеттою. Насправді, у батьків Ади і Вана колись був пристрасний роман, Ада і Ван – рідні брат і сестра, що надає сюжету інцестуальний відтінок. Роман «Ада» – це історія знайомства й кохання двох головних героїв, розказана самим Ваном і зрідка доповнена Адою. Усі нитки оповіді, так або інакше, пов'язані з цими двома персонажами. Дія ж роману відбувається в якійсь вигаданій країні, новому географічному просторі, в якому пізнаються і знайомі риси Америки, і фантастичні вигадки, доповнені уявою самих героїв. Але цей світ дивним чином залишається російським, і допомагає збереженню цієї «російськості» саме російська література, яка поєднує уяву письменника та його пам'ять. Навіть головна любовна лінія роману сягає своїм корінням у «Княжну Мері» Лермонтова, «Перше кохання» І. С. Тургенєва та оповідання «Перше кохання» І. Буніна, власне не пародіюючи їх, а ніби відштовхуючись від цих «внутрішніх» моделей зображення почуттів.

Дивний, алогічний світ, в якому живуть герої роману «Ада», примушує їх постійно повертатися до думки про власне буття, ретельно, з щонайменшими деталями відтворюючи свій життєвий простір, свій навколишній світ. Звідси докладні, барвисті описи Ардіс Холлу, в назві якого відчувається відлуння слова «парадіз», тобто рай. Створюється враження, що герої роману вже у своїй фантазії замислюються про сенс і місце свого існування.

Жанр роману – сімейна хроніка – винесений у заголовок твору, проте, автор цієї відвертої оповіді постійно повертається до питання, як йому краще пояснити своєрідність написаного ним твору. Він вдається навіть до такого визначення жанру свого роману, як автобіографія («memoir»), і обіцяє надати деякі коментарі на полях для зручності майбутніх дослідників свого творіння [423, с. 173]. Ці коментарі на полях читач зустрічає впродовж всього роману, і належать вони не тільки перу головної дійової особи й передбачуваного автора роману Вана Віна, але і його коханій Ади, до того ж, з'являються і деякі редакторські

правки. Читач розуміє, що його залучили до захопливої гри-шаради, під час якої з уривчастих натяків і словесних досліджень йому, можливо, вдасться розшифрувати авторський задум.

Інколи в читача створюється враження, що він перебуває в якомусь сімейному колі, коли чоловік і дружина, перебиваючи один одного, із захопленням згадують своє минуле. Так, Ван розповідає про зустріч Марини з Демоном після дуелі, в результаті якої вона опинилася в цікавому положенні. Тут же йде вставка Ади, яка, звертаючись до Вана і, поза сумнівом, визнаючи його талант і смак, водночас сумнівається в необхідності вдаватися до таких пікантних подробиць перед лицем жорстокого світу [423, с. 19].

Після першого інтимного контакту Ван згадує, що Ада повернулася до нього спиною й заплакала. Ван тоді ж запитав її: чому? Ада не відповіла й лише уважно подивилася на нього. Через багато років вона не може пригадати причину своїх сліз, і це її турбує, примушуючи уявити щось жахливе й темне [423, с. 72]. Подібні відступи в тексті безпосередньо пов'язані з відступами в часі. З сьогоденного дня герої заглядають в минуле, і воно здається їм настільки живим і близьким, що нездатність пригадати, здавалося б, незначний епізод доводить їх до відчаю.

Розповідь від третьої особи інколи переходить на більш інтимне «я» або «ми», що ще більше ускладнює проблему письменництва героя. Подібні відступи з'являються в середині абзацу і навіть речення, і може здатися, що вони вийшли з-під пера самого Набокова. Говорячи про свою незмінну любов до батька, Ван відзначає, що жодна мерзена людина, спроможна висловлюватися лише загальними поняттями, не змогла б це пояснити, і в дужках йде коментар: «це моя найсолодша помста за всі приниження, які мене спіткали в роботі» [423, с. 186]. Спочатку читач може подумати, що Ван вставив цю ремарку пізніше, після всіх прикрощів, яких він зазнав на шляху до письменницької кар'єри. Але, дочитавши роман до кінця і не побачивши ніяких ускладнень на творчому шляху Вана, уважний читач не може не поставити питання: хто ж відчув усю цю насолоду помсти?

Ван, до того ж, – автор проникливий, майже пророк, здатний передбачати майбутнє своїх героїв, але неспроможний його змінити: «У «реальному» житті ми – люди випадку в абсолютному вакуумі – якщо, звичайно, ми не належимо до світу мистецтва», – думає Ван [423, с. 335]. Під час пікніка з нагоди дня народження Ади Ван, який відчуває ревності до Персі де Пре, розмірковує, звертаючись подумки до Персі, що той скоро помре, і не від кулі в носі на торфі в Кримській ущелині, а трохи пізніше, коли відчує себе вже в безпеці [423, с. 216]. Пізніше Ван розуміє, що ніщо не в змозі змінити кінець, хай йдеться всього лише про розділ [423, с. 340], що особливо виявиться в епізоді, присвяченому смерті Люсетти.

Поступово Ван все більше замислюється про письменницьку працю, мистецтво й проблеми написання художнього твору, в якому все було б чесно й зрозуміло, без двозначностей і недомовок. Письменників минулого Ван називає «важливими, серйозними», оскільки вони думали, що можуть пояснити все [423, с. 373]. Для Вана робота письменника базується на двох наріжних каменях: важливості написаного слова й бездоганності стилю. Проте, провідною залишається й проблема спілкування, можливості донести до читача свої думки і почуття, що викликає у Вана інтерес до епістолярної форми роману, яка, на думку оповідача, зараз якраз почала розвиватися [423, с. 227]. Звідси такий інтерес до листів упродовж усього роману.

Герої обмінюються посланнями протягом чотирьох років після їх першої розлуки; шість листів упродовж знову ж таки чотирьох років пише Вану Ада, намагаючись виправдатися у своїй ненавмисній зраді. Також за допомогою листів передані почуття, які охоплюють головних героїв після смерті Люсетти. Ван у листах до батька й Ади намагається пояснити, що ж сталося насправді з Люсеттою, детально відтворюючи останній день її життя, який вони провели разом. У листах-відповідях від батька й Ади Ван не знаходить утіхи й розуміння всього, що трапилося.

Проте несподівано автор наводить текст абсолютно іншого послання, сповненого любові і співчуття, написаного Адою, яка вважає себе побічно винною в смерті сестри. Перша ж фраза

примушує читача насторожитися: «Цей лист ніколи не буде відправлений» [423, с. 392]. Але в середині тексту послання розкривається зміст цієї фрази: стала коробка, в якій знаходився лист, була вирита в 1928 році, коли героям не потрібно було більше приховувати свої відносини.

Отже, автор намагається всіляко пояснити походження того або іншого явища, тієї або іншої фрази. У цьому йому вдається відійти від письменників минулого, що не вважали за потрібне пояснювати, звідки беруться ті або інші інтимні подробиці, часто відомі лише двом. Наприклад, Пушкін, якому віддавав належне Набоков, впродовж всього роману посилаючись на «Євгенія Онегіна», ніяк не пояснив, як у нього опинився лист Тетяни, адресований Онегіну. Складалося враження, що Пушкін ототожнює себе з героєм – послання, призначене героєві, так або інакше не може пройти повз автора. Набоков же подібними поясненнями важливих деталей відмежовує себе, автора роману, й оповідача, який розповідає про долю героїв, тобто самих себе.

Водночас Набоков не такий прямолінійний і щирий з читачем, яким хоче здаватися. На початку роману читач дізнається, що і Ван, і Ада вели в дитинстві щоденники, але пізніше, перечитуючи написане, герої вирішили їх знищити – Ада за його фальшивий, манірний стиль, а Ван за незграбність і учнівство, а також фальш і цинізм [423, с. 88]. Багато років потому герої плутаються і в деталях, і навіть в хронології своїх перших любовних почуттів. Тепер вони вимушені покладатися на взаємне виправлення спільних спогадів. Наприклад, Ван із задоволенням згадує, що при їх першій зустрічі на Аді була біла сукня з чорним жакетом і біла стрічка у волоссі; Ада ж упевнена, що Вану все це приснилося: у неї ніколи не було подібної сукні, і вона ніколи б не одягла чорний жакет у такий спекотний день. Але Ван до кінця дотримувався цього первинного образу своєї коханої [423, с. 35–36].

Таким чином, важливою стає проблема пам'яті, її співвідношення з реальністю й уявою. Саме Пам'ять поєнує минуле й сьогодні, даючи їм можливість піднятися над владою неблаганного часу, в якому, на жаль, немає місця майбутньому. Ван часто бачив у мріях Аду, що стоїть спиною до дерева, з

волоссям, що розвівається від вітру. Насправді, він знав, що ніколи не бачив цього в реальному житті; проте ця сцена залишалася в його пам'яті і здавалася реальнішою, ніж справжній спогад [423, с. 235–236].

З часом Ван розуміє, що пам'ять стає все коротшою й коротшою, а ось уява залишається, як і раніше, працездатною, і чи не до неї все частіше й частіше починає звертатися автор цієї сімейної хроніки? Ада навіть наполягає: якщо немає майбутнього, то кожен має право створити своє майбутнє, і в такому випадку майбутнє все-таки існує. Проте кінцевий висновок Вана в розмові з Адою підкреслює непорушність і велич пам'яті: «Ви втрачаєте власне безсмертя, коли втрачаєте пам'ять» [423, с. 458].

Переживши заново своє минуле, пригадавши кожну деталь і дрібницю, які виявилися не менш важливими і значними, ніж великі життєві події й переживання, Ада і Ван відчують якусь ритуальну смерть, залишаючи сторінки закінченої книги, «в рай або пекло, в прозу книги або поезію її анотації» [423, с. 460]. Завершується роман вищезазначеною анотацією, яка, звичайно ж, позбавлена поезії і містить лише сухі факти, «і ще багато, багато іншого» [423, с. 461].

Може скластися враження, що подібною сценою смерті своїх героїв Набоков алегорично відтворив ідею смерті автора, яку в той час активно обговорювали у філологічних колах (роботи Р. Барта, М. Фуко). М. Фуко в есе «Що таке автор?» відзначав, що літературна творчість перестала бути засобом подолання смерті: «Письменництво стало пов'язуватися з ідеєю жертвності і самопожертви: тепер це добровільне самоусунення, якому навіть не обов'язково набувати форми книги, тому що воно здійснюється вже в концепції автора. У результаті відображення автора в творі визначається його відсутність; у грі літературної творчості автор виступає в ролі мерця» [246, с. 460].

Але автор роману Володимир Володимирович Набоков зовсім не помер і навіть не пішов зі сторінок своєї книги і в переносному, і в буквальному розумінні слова. У безсонні ночі Ван розмірковує, що так само не може заснути й мільярдер Вілл, і нестриманий Пруст, і «цей видатний, але незбагнений В. В.»

[423, с. 62]. На листі Ван виділяє слово «цей» курсивом і робить це з певною метою. Ініціали В.В. – Ван Він – можна віднести і до нього, і подібним виділенням слова «цей» він, персонаж, відхрещується від свого творця. В іншій сцені, говорячи про недоліки життя в Антитеррі, розкіш якого автор протиставляє безтурботній сірості вченої посередності, Ван Він віддає належне якомусь В. В. [423, с. 371].

Таким чином, Набоков-автор живий, він живе у світі своїх персонажів, але він не поряд з ними. Його герої мають право на власні помилки і власні думки; але, виходячи на свободу зі сторінок роману, рано чи пізно вони зобов'язані в нього повернутися – померти, щоб народитися знову.

Проблема автора своєрідно представлена і в тій кількості авторських алюзій і ремінісценцій, якими рясніє роман «Ада», що дозволило М. Анастасьєву назвати цей твір Набокова «літературою про літературу, або, точніше, літературою літератури»: «Будь-який поворот сюжету, будь-який спогад оповідач співвідносить з уявною реальністю художнього світу» [10, с. 494]. Вже в заголовку роману, відзначає М. Анастасьєв, відчувається перекликання з Шатобріаном і його головними книгами: «Атала, або Любів двох дикунів у пустелі», «Рене, або Наслідок пристрастей»; та й сама тема кровозмішення, можливо, запозичена у французького романтика [10, с. 498].

У поєднанні літературних жанрів, стилів роману «Ада» М. Анастасьєв побачив свого роду варіант «Улісса», «великої, як не втомлювався повторювати Набоков, книги, автор якої зробив нечувану в історії всесвітньої літератури спробу зобразити «все у всьому», створити грандіозну міфологему людської культури, пов'язати епохи» [10, с. 501]. Б.Бойд також ставить в один ряд «Аду» й «Улісса», проте звертає увагу, що «Улісс» заявляє про свою серйозність з перших же сторінок: це не просто інший роман; вам доведеться сконцентруватися, задуматися, і на це може піти все життя; «Ада» ж навряд чи ставиться до себе серйозно [305, с. 480].

І М. Анастасьєв, і Б. Бойд звертають увагу на безліч літературних алюзій, якими рясніють сторінки роману «Ада». Таким чином, вважає Б.Бойд, Набоков досліджує зв'язок між

любовною темою в художній літературі і в реальному житті [305, с. 486]. Б. Бойд, до того ж, складає докладні анотації до «Ади», в яких він досліджує не тільки літературні джерела тієї або іншої сцени чи фрази, а також походження деяких художніх прийомів. Так, він відзначає, що «Ада» насичена посиланнями на історію становлення роману як жанру: від наслідування Л. Толстому в першій фразі твору, від сцени листа в театральній версії «Свгенія Онегіна» до м'якої піднесеності старих романів [306, с. 71].

О. Скляренко називає «Аду» В. Набокова «романом-шарадою», тобто романом, в якому присутні текстові шаради з можливими географічними мотивами: «Великі мореплавці, Колумб і Васко да Гама, відкрили нові землі й морські шляхи і допомогли довести, що Земля має форму кулі. За допомогою численних алюзій на шедеври світової літератури – зокрема, романи Ільфа й Петрова, – Набоков створює в «Аді» новий світ: Демонію, або Антитерру, яка є «кривим дзеркалом нашої викривленої землі» (1.3). Цей (по-своєму, теж жорстокий) світ відрізняється від нашого тим, що в ньому ніколи не вдасться побудувати комунізм – через те, що електрика заборонена в Демонії, і знаменита ленінська формула, Комунізм = Радянська влада + електрифікація всієї країни, там не працює» [216].

Відзначаючи, поза сумнівом, важливу роль літературних алюзій у художній парадигмі набоківської творчості і складаючи докладні списки авторів, на яких посилається, яких цитує або пародіює Набоков, дослідники залишають без відповіді питання, чому той або інший автор має великий авторитет на сторінках роману, як, наприклад, Л. Толстой, Пушкін, Чехов, Керролл, Пруст, цитати з творів яких заповнюють багато сторінок роману; інші ж автори удостоюються однієї-єдиної згадки або побіжно кинутого слова. Необхідно не тільки прокоментувати найбільш значущі літературні алюзії роману, але й показати, що ці алюзії вибрані Набоковим з наміром представити зсередини, як «працюють» ті літературні прийоми, без яких був би неможливим майбутній розвиток літератури, як уявний світ знаходить нову реальність.

Світ, в якому живуть герої роману, є своєрідним віддзеркаленням у кривому дзеркалі, якимсь Задзеркаллям, країною, контури якої здаються і знайомими, і водночас

зміненими. Та й історія розвитку так званих Сполучених Штатів нагадує своєрідну псевдоісторію: «що було б, якби Аляска, як і раніше, належала Росії, а Великобританія в 1815 році підпорядкувала собі Францію». Знайомі події, відомі місця зображені під несподіваним кутом зору, що могло б здатися глузуванням, якби не виявилось таким реальним у цьому ірреальному світі. Вся географічна карта поділена на дві основні частини: з одного боку, це англо-американський протекторат, що включає Балкани, Індії, а США простягаються від російської Естотії і французької Канаді до Аргентини; з іншого боку, Тартарія, «незалежне пекло» [423, с. 22], яке розкинулося від Балтійського й Чорного морів до Тихого океану і є недоступним для туристів. У Сполучених Штатах зустрічаються такі міста, як Калуга в штаті Нью-Чешир, Ладога в штаті Майн, Лоліта в штаті Техас. Як і раніше, існує місто Нью-Амстердам, мешканців якого колись називали Медхеттерами (Madhatters).

Уважному читачеві дивні географічні назви відкриють дійсний сенс химерного світу роману «Ада», зроблять його зрозумілішим і ближчим. Це світ літературних алюзій і ремінісценцій, в якому поєдналися автор пригодницьких романів Майн Рід, скандально відомий роман Набокова «Лоліта» і Капелюшник Керролла зі сцени божевільного чаювання. Це велике мозаїчне полотно, яке може складатися по-різному, залежно від ерудиції й проникливості читача, величезний художній простір зі своїм власним уявленням про час.

Вже перша фраза роману переносить читача в цей змінений світ літературних образів і фантазій: «Всі щасливі сім'ї несхожі одна на одну; всі нещасливі сім'ї так чи інакше схожі». Далі йде уточнення, що так сказав великий російський письменник на початку свого знаменитого роману «Анна Аркадійович Кареніна», але загалом фраза не має особливого значення для історії, що зображується [423, с. 9]. Читач бачить, що перед ним переінакшена фраза з роману Л. Толстого «Анна Кареніна»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастная семья несчастлива по-своему» [231, с. 7], і розуміє, що з ним розпочинають захоплюючи літературну гру-шараду. Ця фраза настроює читача на певний ігровий лад і примушує почати

пошуки прихованих підтекстів і завуальованих цитат, в чому йому, як він вважає, допоможуть примітки в кінці книги, зроблені якоюсь Вівіаною Даркблум. До того ж, подібна фраза не може бути неважливою для сімейної хроніки; вона налаштовує на перевірку максимум, на питання про істинність «істин», наштовхує на думку про полеміку з Толстим у романі.

Прямі цитати з творів Л. Толстого, ті або інші вказівки й посилання на його найбільш значні твори («Анна Кареніна», «Смерть Івана Ілліча», «Хаджі-Мурат» та інші) зустрічаються впродовж всього роману Набокова. Насамперед, інтерес до Толстого саме в цьому творі Набокова пов'язаний з тим, що Толстой одним із перших став досить «недбало» поводитися з об'єктивним часом. «Уважні читачі відмітили, що у «Війні і мирі» діти ростуть або дуже швидко, або дуже повільно», писав Набоков в лекції, присвяченій творчості Толстого [169, с. 225].

Хоча Толстой постійно присутній у своїх творах, відзначає Набоков у тій же лекції, постійно втручається в життя персонажів і звертається до читача, в тих знаменитих розділах, які вважаються його шедеврами, він невидимий – «чого так ревно вимагав від письменника Флобер, говорячи, що ідеальний автор повинен бути непомітним у книзі і водночас усюдисущим, як творець у Всесвіті» [169, с. 226]. Толстому належить також заслуга в дослідженні все більш глибоких пластів життя. Аналізуючи сцену пологів Кіті з «Анни Кареніної», Набоков пише: «Абсолютно неможливо уявити, що Гомер в IX ст. до н.е. або Сервантес в XVII ст. н.е. описували б у таких неймовірних подробицях народження дитини. Справа не в тому, чи виправдані ті або інші події, чи це етично або естетично. Я хочу сказати, що художник, як і учений, у ході еволюції мистецтва або науки, весь час розширює горизонт, поглиблюючи відкриття свого попередника, проникаючи в сутність явищ все більш гострим і пронизливим поглядом, – і ось результат» [169, с. 246].

Ці переваги толстовської прози представлені і в романі «Ада», насамперед, внутрішній монолог Анни на вокзалі. Про внутрішній монолог говорить і Ада, підкреслюючи, що цей літературний прийом був запозичений у «старого Льва» [423, с. 53]. З нею погоджується і Ван, відзначаючи, що думки Анни на

платформі – перший зразок внутрішнього монологу, який пізніше використовували французи й ірландці [423, с. 237]. До цього ж прийому вдасться і сам автор роману, описуючи сцену самогубства Акви, дружини Демона. Перед смертю в її голові крутиться думка, як підкреслює автор, у душі Кареніної (щоб у читача не виникло сумнівів про літературне джерело такої важливої сцени) про те, що її відхід з життя навряд чи вплине на інших людей і буде подібний до короткої, таємничої, не здатної нічого пояснити смерті якого-небудь коміка в недільній газеті [423, с. 30].

Лев Толстой не тільки автор відомих літературних шедеврів; він також один з мешканців Антитерри і навіть був одружений з родичкою Вінів, тіткою Кіті, яка з ним розлучилася і вийшла заміж за банкіра Боленського. Літературні персонажі оживають, перестають бути просто ляльками в руках письменника. Вони можуть навіть висловлювати зневажливе ставлення до відомих майстрів слова. Так, Демон називає Толстого «жахливим старим розпусником» і схвалює вчинок тітки. Ван же вважає Толстого «фантастично артистичним письменником» і, намагаючись виправдати думку батька, уточнює, що Демон віддавав перевагу Вальтеру Скотту над Діккенсом і не дуже високо ставив російських письменників [423, с. 188]. Проте сам Ван оповідання «Отець Сергій» називає «відомим анекдотом графа Толстого» [423, с. 386]. Що ж до письменників, вони можуть потрапити на сторінки книги, ставши другорядними персонажами. Так, Аксаков у романі «Ада» – всього лише вчитель у будинку Вінів, а внук Багрова – хлопчисько по сусідству, якого Ван дражнив, щипав і всіляко висміював.

Не тільки персонажі толстовських творів отримують друге життя поза друкарськими сторінками; і деякі важливі предмети вжитку перекочують з романів і повістей у світ мешканців Ардіс-холлу. Так, при зустрічі з Мариною Ван сідає на шкіряну подушку, яка носить назву «іванілліч» [423, с. 182], наводячи на думку про страждання героя повісті Толстого «Смерть Івана Ілліча», який підкладав подушку під ноги, щоб трохи полегшити біль у боці.

У Чехова Набоков запозичує вміння за допомогою, здавалося б, незначної фінальної фрази по-новому відтворити всю попередню сцену, дати їй нове прочитання. У кінці розділу 37, не знаючи, що сказати і відчуваючи незрозумілу тривогу, Ван цитує слова Тузенбаха з «Трьох сестер». І герой Чехова, і сам Ван страждають через кохання. Почуття чехівського персонажа неподільне; що ж до Вана, то і він не до кінця впевнений у почуттях Ади до себе, звідси й подібна цитата.

Бажаючи поговорити з Ваном наодинці, Ада відводить його убік під час пікніка. Але Ван, зазнаючи ревнощів, при цьому цитує слова Дорна із завершальної сцени «Чайки»: «Тут місяця два назад была напечатана статья... письмо из Америки, и я хотел вас спросить, между прочим... так как я очень интересуюсь этим вопросом...» [259, с. 151]. Після цих слів Дорн повідомляє Тригоріну, що Костянтин Гаврилович застрелився. Ван також боїться, що слова Ади або якийсь її вчинок, можливо, навіть такий, що трапився в минулому, заподіють йому смертельний біль, від якого він не отямиться, і тому він хотів би уникнути цієї розмови.

Але в Антитеррі можна й створити нову оригінальну версію відомого літературного шедевра, навіть поліпшити його. Так, п'єса «Три сестри» Чехова називається в Антитеррі «Чотири сестри» (п'єса «Три сестри» вважається скороченою версією), в якій велика роль відводиться четвертій сестрі, черниці Варварі. Саме вона стає носієм здорового глузду і розсудливості, намагаючись відмовити сестер від повернення до Москви і, таким чином, давши їм можливість почати жити. «Зараз Стару Басманну вулицю, де ти, – звертається Варвара до Ірини, – народилася років двадцять назад, перейменували в Басмен-роуд, а по обидві сторони дороги вишикувалися майстерні й гаражі (Ірина намагається стримати сльози). Навіщо ж ти хочеш туди повернутися, Арінушка? (Ірина плаче у відповідь)» [423, с. 337].

Переінакшування зазнає і Л. Толстой. Його знаменита повість «Хаджі-Мурат» отримує абсолютно інше наповнення, перетворюючись на історію про Мурата, вождя племені навахо, до того ж незаконнонародженого сина французького генерала, якого застрелила в басейні Кора Дей. Як зазначено в примітках

Вівіан Даркблум, герой Толстого Хаджі-Мурат поєднаний тут з генералом Мюратом, зятем Наполеона, і французьким революційним вождем Маратом, убитим у ванні Шарлотою Корде. Проте в подібному літературному поєднанні також відчувається рука Толстого, який першим об'єднав свого героя Хаджі-Мурата з генералом Мюратом. Коли гості за столом у Воронцова обговорювали хоробрість, розум і великодушність Хаджі-Мурата, то сам господар відзначив, що, якби герой народився в Європі, з нього міг би вийти якщо не Наполеон, то відважний кавалерійський генерал: «Если не Наполеон, то Мюрат» [233, с. 292].

Набокову було не тільки важливо підкреслити спадковість традиції в цьому епізоді, але й показати, що відома історія може вийти за свої просторово-часові рамки, розширити географію й час дії, але не втратити єдиний стрижень сенсу, піднявшись до рівня універсальності.

Російські письменники не єдині автори, досліджувані й пародійовані в романі «Ада». На початку їх знайомства Ада і Ван обговорюють свої улюблені книги. Вірші Джойса, «Палац в Країні чудес», «Атала» і «Рене» Шатобріана – улюблені книги Ади, і навіть Вана вона називає «милий, милий Рене» [423, с. 105], знаходячи літературний аналог їх злочинної пристрасті. Вона читає роман Тургенєва «Дим», хоча він належить до заборонених книг, і знаходить риси схожості на своїй долоні з тургенєвською дівчиною Катею з «Батьків і дітей».

Декілька сторінок роману присвячено аналізу оповідання «Діамантове намисто» гувернантки Вана й Ади мадемуазель Ларів'єр, яка пише під псевдонімом Монпарнас. Відомий сюжет оповідання Мопассана «Намисто» аніскільки не переінакшений: дружина клерка бере на якийсь час у своєї багатой приятельки діамантове намисто, щоб похизуватися на балу. Потім вона його губить, і протягом довгих років виплачує борги за намисто в півмільйона франків, щоб у кінці оповідання в розмові з приятелькою з'ясувати, що прекрасне намисто було підробкою. І Ван, і Ада вважають подібну історію казкою, але Ларів'єр упевнена, що кожна деталь цієї історії дуже реалістична, і додає: «Перед нами драма дрібних буржуа зі всіма їх класовими

турботами, класовими мріями і класовою гордістю» [423, с. 73].

Подібна оцінка переобтяжена штампами, загалом характерними для офіційної критики, від якої так страждав сам Набоков і яку так тонко й зло висміяв у цій сцені. У дужках представлений зовсім інший аналіз оповідання, в якому увага зосереджена на недоліках реалізму, оскільки педантичні, тремтячі над кожним грошем службовці, насамперед, з'ясували б, скільки коштує нещасливе намисто [423, с. 73]. Відомі терміни й заявлені фрази нічого не говорять про справжню цінність літератури, про те, в чому полягає її життєподібність та життєствердження. Ці прийоми вже віджили своє і можуть викликати лише сміх або досаду.

Література для героїв Набокова – спосіб існування і вираження. У ній вони шукають відповіді на складні життєві питання; до неї вдаються у хвилини відчаю й горя. Діставши можливість обміркувати й проаналізувати досягнення попередніх літературних епох, герої перестають бути маріонетками в руках свого творця. Проникаючи в художню тканину літературного твору, вигадка отримує нове значення, герої отримують нове життя, а читач – ще один письменницький шедевр.

4.2.7 Останні романи В. Набокова: світ реальності та світ автора

Проблема реальності цікавила Набокова впродовж всієї його творчості. Для письменника, на думку Набокова, сучасний світ – це всесвіт, який він відображає у своєму творі, «його власний міраж, який стає новим світом» [440, с. 112]. Саме ж слово «реальність» бентежить Набокова, оскільки під реальністю часто розуміють загальноприйняті ідеї й традиційні банальності, позбавлені уяви й життя. Насправді реальність – надто суб'єктивна річ, підкреслював письменник; ви можете спробувати стати якомога ближче до реальності, але вам ніколи не охопити її повністю, «тому що реальність – це нескінченна кількість кроків, рівнів сприйняття, брехливої суті і чогось неутамованого й недосяжного» [440, с. 10–11].

Саме проблемі суперечності навколишнього світу, подвійності буденних речей присвятив Набоков свій роман

«Transparent Things» (1972), створивши світ різних рівнів сприйняття і відкривши дійсну суть оманливих ідей. Вже сам заголовок «Transparent Things» – «Просвечивающие предметы» (у перекладі О.Долініна і М.Мейлаха), – заявляє про дуалізм художнього простору цього роману. «Transparent» можна перекласти як «прозорий, здатний світитися», і це наводить на думку про примарних істот, які мешкають у потойбічному всесвіті і стають головними оповідачами роману, відкриваючи перед читачем таємниці минулого й сьогодення.

Проте слово «transparent» має й інший варіант перекладу – «ясний, зрозумілий»; «очевидний, явний». Істотам іншого світу легше проникнути в сутність речей, зрозуміти й пояснити минуле, але майбутнє для них закрите. Проблема реальності набуває подвійного характеру, перетворюючись на хитку межу між минулим і майбутнім. Саме майбутнє таємничий оповідач називає «фігурою мови, примарою думки», оскільки в майбутньому немає такої реальності, з якою відтворюється минуле й розуміється сьогодення [443, с. 489].

Можна побачити безперечні паралелі між головним героєм «Прозорих предметів», і Цинциннатом Ц., що не «просвічує», з «Запрошення до страти». Але, як пише Г. Шультяков, в «Запрошенні до страти» первинним є сам сон, а життя бачиться зі сну, з уявної смерті, хоча в кінці роману Цинциннат все-таки прокидається (так само прокинулася Аліса, повернувшись з Країни Чудес). У «Прозорих предметах» героя все більше хилить до сну, що надає можливість Набокову наповнити реальність предметами чисто примарного сенсу [271, с. 241–242].

Проте зіставлення непрозорого світу навколишньої реальності й таємничих прозорих предметів має й інше пояснення. У цьому романі Набоков провів чітку межу між вигаданим оповідачем і реальним автором, по-новому розмістивши акценти в категоріях читача, автора й оповідача [див.: 120, с. 145]. Як відзначив Б. Бойд, на відміну від оповідача, автор може планувати «наперед», оскільки йому підпорядковані час і людська душа, за допомогою чого він творить всесвіт. Що ж до оповідачів, вони нічого не придумують, а тільки розповідають; вони не в змозі створити новий світ і тому не можуть

передбачити майбутнє [308, с. 600–601]. Вони пішаки в руках свого творця, всього лише примари, тіні справжніх людей, справжніх почуттів і бажань.

Автор-ляльковод присутній вже в зверненні до свого героя, яке використовує оповідач роману «Прозорі предмети». Одним із значень слова «person» при перекладі є літературний термін «персонаж, дійова особа» (саме так перекладають цей вираз О. Долінін і М. Мейлах), але основне значення слова «person» – «людина, особа, персона». Таким чином, розповідь таємничого автора звернена до людини, до її думок і почуттів, за допомогою яких тільки й можна пробитися крізь тонкий флер реальності до природної і штучної матерії; проникнути зі світу плотського, відчутного у світ примарних предметів і невловимих почуттів.

Вже перша фраза роману, пряме звернення до людини – Hullo, person! – підкреслює діалогічний характер оповідання. Надалі оповідач то з'являтиметься на сторінках роману зі своїми коментарями і спостереженнями, то зникатиме, ніби розчиняючись у персонажах, нсамперед, в головному героєві Х'ю Персоні. Роздумуючи про особливості його прізвища, оповідач підкреслює дуалізм внутрішнього світу свого героя. «Person» в перекладі означає «людина», проте, як стверджує оповідач, Персон також є спотвореною формою Петерсона, а деякі вимовляють його як Парсон [443, с. 490].

Петерсон розшифровується як «син Петра», а слово «parson» в перекладі з англійської означає «проповідник, священник». Петро був одним з дванадцяти апостолів Христа, його найулюбленішим учнем, який після смерті свого вчителя доніс його слово людям, просвітив їх і наставив. У головного героя Набокова теж відповідна професія – він редактор і коректор, тобто людина, що виправляє чужі помилки й намагається зробити писемний текст кращим і зрозумілішим читачеві.

Упродовж роману Х'ю Персон стає все менш самостійною й незалежною особою і зазнає впливу своїх сновидінь. Саме уві сні Х'ю вбиває свою дружину, насправді намагаючись врятувати від пожежі Джулію, таким чином позбавляючи себе єдиної надії на щастя. Перебування у в'язниці і божевільні також вкриті прозорим серпанком нереальності. Заради знову-таки примарної

мрії знайти минуле, повернути втрачену реальність Персон здійснює своє паломництво по місцях, де вони були разом з Амандою. Це паломництво закінчується катастрофою – Х'ю Персон гине в пожежі, про яку він марив ще вісім років тому. Коло замкнулося – сон виявився пророцьким.

Важливо звернути увагу на той факт, що таємничий оповідач наполягає на вживанні лапок зі словами «реальність», «сон», неначебто значення цих слів були переносними, нібито ми вкладали різний сенс у ці поняття. Сон стає для Персона реальнішим за навколишній світ, а реальність насправді наповнена примарними предметами й тінями, про які він здогадується, але в які відмовляється вірити.

Примарний оповідач з радістю повідомляє, що все своє життя Персон мав дивне відчуття присутності незнайомої йому істоти за спиною – когось, хто був більшим, неймовірно мудрішим, спокійнішим і сильнішим, і, головне, етично кращим за нього, Персона [443, с. 558]. Цей незнайомець намагався попередити Х'ю про небезпеку, але Персон його не послухався. А пізніше він допоміг Персону перейти зі світу його буття у вічність, в глибині якої помітна книга, порожня й абсолютно прозора. Герой повернувся у свій власний світ, світ літератури і вигадки, який стає для нього єдиною реальністю.

Хто ж цей таємничий примарний оповідач, що відводить Х'ю Персона в світ фантазій і сновидінь, який починає роман зі звернення і зверненням же закінчує? Він одна з тих істот, які давно подолали обмеженість матеріального простору й часу, тому вони так легко переходять від форми займенника «ми» до «я» або навіть безособового «хтось». Водночас це людина, знайома Персону і схильна до художньої творчості, тобто ніхто інший, як письменник Р., у початковій букві прізвища якого можна побачити дзеркальне відбиття російської літери «Я».

Саме до письменника Р. ведуть всі основні сюжетні лінії роману. Дорогою до знаменитого письменника, який живе у Швейцарії, Х'ю Персон знайомиться зі своєю майбутньою дружиною Амандою, яка в потязі читає роман Р., що і стало приводом для знайомства. Пасербиця Р. була свого часу коханкою Х'ю, до того ж, вона вже багато років товаришує з

Амандою, і саме вона дала Аманді книгу свого вітчима. А смерть R. стає провісником близької смерті його творіння Х'ю.

У зовнішності письменника R. уважний читач відзначить безперечну схожість з самим Набоковим. R. пише по-англійськи, хоча це й не рідна його мова; його романи вельми популярні; він живе в Швейцарії, де й зустрічається з Х'ю Персоном. Мова містера R., як правило, наперед заготовлена, але англійська мова його дуже незграбна. Набоков надає докладний опис зовнішності свого героя (грубі риси, хворий колір обличчя, горбистий ніс з розширеними порами, кущисті брови, рот бульдога), що загалом не властиве письменницькій манері Набокова; створює хитромудру мовну характеристику (сильний акцент; навмисні огріхи в англійських ідіоматичних виразах; пишні вислови, подібно до фрази «*Insomnia and her sister Nocturnia harry me*», замість того, щоб просто покаржитися на безсоння).

Помилки в англійській мові траплялися і в самого Набокова, та й до п'ятдесяти років він надто погладшав. Проте в зовнішності містера R. набоківські риси настільки спародіювані, що здаються гротесково абсурдними, відкидаючи будь-яку думку про зовнішню і внутрішню схожість. Це всього лише ще одна оманлива риса на картині ілюзорного світу художньої дійсності. Автор так і заявляє на початку цієї сцени: «Оманлива своєрідність цієї події була посилена зовнішністю і мовою двох персонажів» [443, с. 508].

У своєму останньому листі перед смертю R. повідомляє про мрію написати книгу, в якій би втілюся знання, що відкрилося йому перед смертю, – повне заперечення всіх релігій, що коли-небудь уявлялися людині, і повний спокій перед зустріччю зі смертю [443, с. 547]. У цьому листі письменник повідомляє і про бажання зробити Х'ю Персона своїм майбутнім героєм, називаючи його «одним із наймиліших персонажів», з якими йому доводилося мати справу. Можна здогадатися, що роман вже початий, і навіть фізична смерть автора не перешкодить його завершенню. Письменник підіймається до висот, немислимих для звичайного смертного, і здатний охопити знання, що виходить за межі розуміння звичайної людини. Тим більш важливим стає завдання поділитися цим знанням із читачем. А фізична смерть –

це всього лише перехід в іншу якість.

Роман «Подивися на арлекінів!» (1974) продовжує низку романів-спогадів у творчості Набокова. Р.Пуар'єр провів паралелі між романом Набокова і джойсівським «портретом» Стівена, а також «спогадами» Марселя у Пруста; проте, як вважає критик, на відміну від Джойса і Пруста, Набоков ніколи не використовує цю версію самого себе як можливість задуматися про реальне існування власної особи [453].

Це твердження вимагає певного уточнення. Якщо Набоков не замислюється над долею власної особи, не прагне з'ясувати свою сутність, то його не можуть не цікавити метаморфози власної літературної долі і химерність творчих рішень. О.Ронен звернув увагу на процес безупинного вибору в будь-якого письменника: «Кожне нове слово в творі, кожен вірш, кожен поворот оповіді означає відкидання альтернативного варіанта» [210, с. 225].

Роман «Подивися на арлекінів!» – це реконструкція відкинутих варіантів, нездійсненого і незавершеного, вважає О. Ронен: «Це був би тіньовий портрет творчості, на тлі якого виявилася б наочніше його остаточна єдність» [210, с. 226]. Саме до творчої єдності, об'єднання всіх сюжетних і світоглядних ліній прагне Набоков у своєму останньому романі. Йому, як авторові, вдається створити таку форму художньої вигадки, яка виявляється реальнішою за саму реальність; а життя загалом, на думку М. Вуда, можна розглядати як реально існуючий роман, який рано чи пізно закінчиться [500, с. 212].

Не всі критики були такими доброзичливими до цього роману письменника. Відомий романіст та критик П.Екройд, перебуваючи літературним агентом журналу «The Spectator», писав, що роман «Подивися на арлекінів!» повинен був би покінчити з рештою романів письменника; принаймні, на це можна сподіватися. П. Екройд як критик не зміг зрозуміти стихійний пародійний прийом Набокова, його бажання поглянути на власну творчість неупередженим поглядом стороннього спостерігача. Цей роман і сумний, і смішний водночас, за сюжетними ходами якого спостерігає таємничий деміург, якого Набоков називає «a main plotter» [434, с. 567]. Саме слово «plot»

має декілька значень, головними з яких є «змова» і «сюжет, фабула».

Таким чином, перед нами невідомий змовник, що плете свою невидиму павутину (як повідомляє сам Набоков); проте в результаті всіх «інтриг» читач отримує новий хитромудрий сюжет, в який, так або інакше, виявляється втягнутим. Мова стає додатковим рівнем реальності в романі «Подивися на арлекінів!»; багатозначність англійських слів дозволяє глибше і багатогранніше представити художній світ, дає необмежений простір фантазії. Б. Бойд писав, що у своєму останньому романі Набоков спародіював себе у всьому, навіть у мові [308, с. 625].

Під такою точкою зору по-новому сприймається заголовок роману «Подивися на арлекінів!», пояснення якому дав сам Набоков у сцені розмови головного героя з його двоюрідною бабусяю:

«Перестань нудьгувати!» – бувало кричала вона. – «Подивися на арлекінів! »

«Яких арлекінів? Де?»

«Та скрізь. Все навколо тебе. Деревя – арлекіни, слова – арлекіни. А також ситуації і суми. Склади дві речі разом – жарти, образи – і ти отримаєш потрібного арлекіна. Давай! Грай! Винаходь світ! Винаходь реальність» [434, с. 571].

Дивна розмова відбувається в той час, коли герой літає в хмарах; по-англійськи цей вираз звучить «day dream», і центральним словом у фразі стає «dream», тобто «сон». Герой сам повідомляє, що першою людиною, яку він винайшов, була його двоюрідна бабуся, що привиділася йому під час одного з його перших марень наяву. Доречним було б питання, що ще привиділося головному героєві, крім його бабусі. Відповідь на це питання читач отримає тільки в кінці роману, немов нагороду за терпіння й увагу.

Авторові важливо показати й розшифрувати цей складний внутрішній світ кожного окремо взятого слова, звідси постійні коментарі прихованих значень слів, і не тільки з російської мови. Так, англійське слово «struck», яке Набоков використовує в значенні «грязнути», говорячи про більшовицьку революцію, має значення «бити, ударити»; і письменникові це слово здається

сильним і навіть ненормальним дієсловом, і використав він його, за власним визнанням, для оповідного ритму [434, с. 571]. Але відчуття удару, болю після цієї фрази залишається в читача назавжди.

Або пояснення російського слова «измена», яке письменник характеризує як щось повзуче, водянисто-шовкове, основою його є ідея зміни, зрушення, трансформації [434, с. 620]. А при написанні записки президентові університету про намір продати курс лекцій з літератури видавництву Вадим Вадимович, головний герой роману, вдається до прийому, який називає «malice», при цьому відразу ж уточнює, що це французьке значення слова, а зовсім не англійське [434, с. 727]. У перекладі з англійської «malice» означає «злість, зловний виверт»; у французькій же мові набуває додаткового значення «хитрість, викрутас». Саме з відтінком лукавства інформує Вадим Вадимович президента університету про своє рішення. Чужа мова інакше представляє всю ситуацію, поглиблюючи її і наповнюючи зсередини.

Деякі вислови в романі є перекладною калькою з російської мови. Наприклад, фраза «A whole century we did not meet» в контексті російського виразу «Сто лет не виделись», яку вимовляє лейтенант Старов, який так і не позбувся своїх російських почуттів і спогадів. А друга дружина Вадима Вадимовича Аннет, росіянка за походженням, просить чоловіка не турбувати її так званими «телячими ніжностями», і цей вираз представлений в англійській мові буквально «calf cuddlings» [434, с. 647]. Цікавим є той факт, що герой не пояснює значення подібних «російських» виразів у своєму англійському тексті, вважаючи, що його читач все зрозуміє і про все здогадається сам.

Повністю відмовитися від свого російського коріння не може і головний герой роману. Він зізнається, що російська й англійська мови існували в його мозку протягом багатьох років, як два світи, ізольовані один від одного. Він повністю усвідомлював ту синтаксичну прірву, яка розділяє структуру речення, і боявся, що його відданість російській граматиці може перешкодити його «відступництву», як він назвав свій перехід на англійську мову [434, с. 658].

Життєпис Вадима Вадимовича до смішного нагадує життя й літературну долю самого Набокова, але начебто вони відбилися в кривому дзеркалі. У розмові з Вадимом видавець Окс згадує дві зустрічі з його знаменитим батьком і як він захоплювався його ораторськими здібностями. Але Вадим Вадимович обриває похвали Окса фразою, що його власний батько помер за шість місяців до його народження на дуелі. Він був гравцем і гультівісою і в товаристві його називали Демоном, чий образ пізніше Вадим Вадимович використав у своєму, як він вважав, кращому англомовному романі «Ардіс».

Жанр свого твору Вадим Вадимович визначає як мемуари, в яких дружини й книги переплелися на зразок монограми, як якийсь водяний знак або малюнок екслібриса; як «приховану» автобіографію, пов'язану не з історією звичайного перехожого, «а з міражами романтичних і літературних проблем» [434, с. 628]. Він сам зізнається, що вночі його мучив кошмар, в якому його власне життя уявлялося несхожим двійником, пародією, гіршим варіантом життя іншої людини, іншого письменника, «який був і завжди буде незрівнянно більшим, значнішим і жорстокішим, ніж його покірний слуга» [434, с. 632].

Б. Бойд знайшов певні паралелі між романом «Подивися на арлекінів!» і автобіографією «Пам'яте, говори» [308, с. 626]. Автобіографія детально реконструює події життя письменника до 1922 року, коли Набоков закінчив Кембрідж. Потім відомості стають уривчастими, аж до народження сина, якому присвячений окремий розділ. Щодо роману «Подивися на арлекінів!», він починається якраз у 1922 році, після закінчення героєм Кебріджу. Далі детально вимальовується лінія любовних історій і творчих досягнень. Подібний роман можна назвати альтернативною долею письменника Володимира Володимировича Набокова.

Справжню популярність і фінансовий добробут приносить Вадиму Вадимовичу, як і самому Набокову, роман про відносини дорослого чоловіка й дівчинки дванадцяти років, яку він ласкаво називає німфеткою. Роман отримав назву «Королівство біля моря», і сам автор охарактеризував його як свій «найсильніший, найсвятковіший і комерційно успішніший» твір, в основу якого покладена хитромудра образність [434, с. 706].

Ця «хитромудра образність» заявлена вже заголовком твору, в якому повторюється рядок із вірша Е. По «Анабел Лі». Сюжет роману був частково нав'язаний складними стосунками Вадима Вадимовича з його власною дочкою, яку він у забудькуватості іноді називає Доллі, а іноді Ізабелл Лі. Проте, незважаючи на збочену природу сюжету роману, він має несподівано щасливий кінець: після декількох років позашлюбного співжиття головний герой одружується зі своєю улюбленою Вірджинією (героїню роману звать так само, як і дружину Е. По).

Під час роботи над своїм останнім романом «Ардіс», жанр якого сам Вадим Вадимович визначає як «стилізовані мемуари» [434, с. 732], письменник доходить до краю свого шляху в прямому і переносному значенні. Це і звичайний маршрут прогулянки, якого він дотримувався щодня, і його літературна доля, в якій нарешті прийшов час поставити крапку. У стані коми він чує, як незнайомці нудними голосами обговорюють всі книги, які він написав, або думав, що написав: « <...> бо все, що вони згадували, заголовки, імена персонажів, кожна фраза, яку вони вимовляли вголос, були абсурдно спотворені маренням диявольської вченості» [434, с. 742].

Стан коми підсилює відчуття нереальності всього, що відбувається з головним героєм. Він доходить висновку, що став плодом не власної, а чиеїсь уяви, і додає, що в російській вимові довгі імена та по батькові скорочуються, і Володимир Володимирович може в розмові перетворитися на Вадим Вадимича [434, с. 744].

Пародія доходить до абсурдної досконалості; автор, оповідач і герой поєднуються в одне ціле, представляючи нову триєдність. Набоков зміг показати й довести, що автор у романі ХХ століття не помер, і скільки існує видів письма, стільки ж може відкритися і віддзеркалень автора. Це може бути автор-творець нових світів, автор-мемуарист з власними спостереженнями та думками, автор-ляльковод, який грає з ляльками-персонажами так само, як і з читачем. Або може об'єднати всі ці маски та стати власне Володимиром Набоковим.

4.3 Перекладацька діяльність Набокова

4.3.1 «Аня в Країні Чудес» як зразок вільного перекладу

На думку Дж. Грейсон, переклад завжди був не більше ніж побічним, хоч і важливим, продуктом творчості В.Набокова [65, с. 414]. Проте двічі в його житті переклад відіграв особливу роль – в 20-ті роки, коли він тільки починав свій творчий шлях, і в 50-ті – на початку 60-х років, коли він був вже маститим літератором, автором скандально відомої «Лоліти». Загалом спадщина Набокова-перекладача величезна: це і прозові твори – «Ніколка Персик» («Кола Брюньон» Ромена Роллана) і «Аня в Країні Чудес» («Аліса в Країні Чудес» Люїса Керролла), і авторські переклади «Лоліти» на російську та «Інших берегів» на англійську; і віршовані переклади англійською Пушкіна, Лермонтова, Тютчева, Фета, пізніше Мандельштама і Ходасевича. З англійської Набоков перекладав Шекспіра, Байрона, Кітса, Теннісона, Руперта Брука; з французької – Ронсара, Мюссе, Бодлера й Рембо. І, звичайно ж, його знаменитий переклад роману О.С.Пушкіна «Євгеній Онегін» з докладним коментарем, який не тільки детально пояснює всю специфіку мови і світу великого російського поета, але й окреслює методологічні засади вирішення складних перекладацьких завдань.

Проблема перекладу завжди хвилювала Набокова, про що свідчать численні статті і інтерв'ю. Переважно, це коментарі до власних робіт, аналіз допущених помилок і знайдених рішень, але деякі роботи відрізняються певним узагальненням. Одна з таких робіт – стаття Набокова зі збірки «Лекції з російської літератури», яку він так і назвав «Мистецтво перекладу».

У ній він насамперед виділяє три види можливих помилок при перекладі, або, як їх називає Набоков, «гріхів» [167, с. 389]. Перший вид помилок і найбезпечніший – очевидний ляпсус, допущений через незнання або нерозуміння. Наступний вид помилок – це навмисні пропуски слів або абзаців, у значення яких перекладач не захотів вникнути, або ж ті, що, на його думку, можуть здатися незрозумілими або непристойними уявному

читачеві. Але найбільше зло, яке може зробити перекладач, – це його намір полірувати і пригладжувати шедевр, прикрашати його, пристосовуючись до смаків і забобонів читачів. За подібні злочини Набоков пропонує піддавати перекладачів жорстоким тортурам, як у середні віки за плагіат [167, с. 389].

Крім помилок, які властиві перекладачам, Набоков виділяє і три типи перекладачів, що не мають ніякого відношення до вищезазначених гріхопадінь, але від них зовсім не застрахованих. До них Набоков відносить учену людину, здатну захопити весь світ своєю любов'ю до забутого або невідомого генія; сумлінного літературного поденника і, нарешті, професійного письменника, який «відпочиває в товаристві іноземного побратима» [167, с. 394]. Учена людина, перекладаючи твір, буде найбільш точною і педантичною, а водночас якась працелюбна пані, що ніяковіє над перекладом об одинадцятій годині ночі, на думку письменника, буде менш точною і педантичною. Проте ці два типи перекладачів геть позбавлено хоч якого-небудь творчого дару, і їх знання і старанність не замінять уяви і стилю.

Отже, на думку Набокова, перекладач, щоб відтворити ідеальний текст іноземної літератури, повинен бути так само талановитим, як і вибраний ним автор, або здібності їх мають бути однієї природи. По-друге, перекладач повинен чудово знати обидва народи, обидві мови, всі деталі авторського стилю й методу, походження слів і словосполучень, історичні алузії. І, по-третє, разом з обдарованістю і освітою він має володіти здатністю до мімікрії, діяти так, немов він і є справжній автор, відтворюючи його манеру мови й поведінки, вдалі місця і способи мислення з максимальною правдоподібністю [167, с. 395].

Для Набокова в перекладі навіть найдрібніша деталь мала значення, на що звертав увагу Ю. Левінг [409]. У лекції, присвяченій оповіданню Кафки «Перетворення», Набоков скрупульозно досліджує вид комахи, на яку перетворився Грегор Замза. Коментатори вважають – «тарган», але Набоков не згоден, оскільки тарган – комаха плоска, з великими ніжками, а Грегор зовсім не плоский і схожий на таргана тільки коричневим забарвленням. Потім у нього є надкрила, а ріденькі крила під надкрилами зустрічаються тільки в жуків. «Цікаво», пише далі

Набоков, «що жук Грегор так і не дізнався, що під жорстким покривом на спині у нього є крила. Це надто тонке спостереження з мого боку. Деякі Грегори, деякі Джони і Дженні не знають, що у них є крила» [182, с. 335]. Отже, навіть незначна на перший погляд деталь може по-іншому представити авторську ідею.

Вимоги, висунуті до ідеального перекладача, актуальні і в наш час, ідеї Набокова залишаються цікавими й оригінальними. Проте у своїх перекладах Набоков не завжди дотримувався подібної думки. У 20-ті роки, перекладаючи «Алісу в Країні Чудес» Л. Керролла, Набоков змінив не лише ім'я головної героїні на зрозуміліше російському читачеві ім'я Аня, але й більшість англійських реалій отримала більш русифіковані заміни, хоча в набоківському перекладі були й цікаві семантичні вирішення перекладу каламбурів та ідіом [див.: 96, с. 226–230].

Що ж було причиною такого різного контрасту в перекладацьких методах Набокова під час його роботи над повістю Л. Керролла і перекладом «Євгенія Онегіна»? Л. Кімел пояснює подібну, на перший погляд, невідповідність тим, що переклади Набокова призначалися різній аудиторії – «Аня в Країні Чудес» була адресована дитячій аудиторії, а переклад «Євгенія Онегіна», й особливо коментар до перекладу, повинен був зацікавити вченого, який зміг би зрозуміти щонайменші нюанси тексту, маючи під рукою переклад твору і докладний путівник по його сторінках [400].

В інтерв'ю для телеканалу Бі-Бі-Сі (1962) Набоков пояснював свій вибір прозового, дослівного перекладу роману О.С. Пушкіна «Євгеній Онегін» можливістю впритул наблизитися до реального світу Пушкіна [440, с. 13]. Пізніше в інтерв'ю, опублікованому в журналі «Wisconsin Studies in Contemporary Literature» (1967), Набоков відзначив, що єдиною метою і виправданням перекладу повинна стати передача найбільш точної інформації, а цього можна досягти тільки через дослівний переклад з примітками [440, с. 81]. У передмові до перекладу роману М. Лермонтова «Герой нашого часу» В. Набоков назавжди відкидав традиційну думку, що переклад «повинен читатися легко» і «не повинен

звучати, як переклад»; він був упевнений, що якщо переклад «не звучить, як переклад», то це доводить його неточність [442, с. 7].

Метод Набокова багато в чому наслідував ідеї структуралістів, особливо у використанні прийомів очуднення [109, с. 144], назву якого ввів у широкий ужиток Шкловський. Точність слова веде до слушності думки, до можливості точно з концептуальної точки зору представити задум автора, не дати собі захопитися власною уявою. Переклад надавав можливість Набокову перенести читача у світ іншого автора, але також і у свій власний, у світ, де повністю панувала література. Переклад ставав засобом, що піднімає завісу над власними задумами і творчими напрацюваннями, вікном у незвичайний світ Набокова-творця.

Набоківський переклад «Аліси в Країні Чудес» Л. Керролла заслуговує на особливу увагу і не лише тому, що це був його перший перекладацький досвід з твором такого рівня, але й тому, що в цій повісті, відомій своїми каламбурами й пародіями, тонкою лінгвістичною грою, значною мірою втілювався талант Набокова-письменника з власним неповторним стилем і мовними новаціями. Вибір Набоковим тексту для перекладу був не зовсім випадковий. Л. Керролл був близький письменникові Набокову і своєю експресивно-стилістичною грою, і своїм оригінальним світобаченням. Реальність та ірреальність у Керролла постійно переплітаються одна з одною, пригадаємо, наприклад, момент занурення Аліси в сон: дівчинка ще роздумує, чи варто їй встати, щоб набрати ромашок, а Білий Кролик у жилетці і з годинником вже тут. Так і у Набокова реальність і вигадка неподільні, наприклад, у сценах внутрішніх діалогів Годунова-Чердинцева, героя роману «Дар», з самим собою; або в розвитку подій в оповіданні «Помічник продюсера», коли дія з екрану кінотеатру переходить в реальність і навпаки.

Можна сказати, що керролівська «Аліса» вплинула на всю творчість Набокова, особливо на його так званий «американський період». У російському перекладі герой роману «Лоліта» письменник Гумберт Гумберт, згадуючи «німфетку з довгим волоссям Аліси в країні Чудес», називає Л. Керролла своїм «более счастливым собратом» [170, с. 254]. І. Л. Галінська

посилається на думку сучасних набоковознавців, що алюзії на «Пригоди Аліси в Країні Чудес» простежуються в романах «Пнін», «Справжнє життя Себастьяна Найта», «Прозорі предмети», «Ада, або Пристрасть» [55]; роздуми про відповідність імені й особистості проходять через оповідання «Час і зміни», в чомусь продовжуючи міркування самого Керролла.

До Набокова вже було декілька перекладів «Аліси» (перший переклад «Аліси в Країні Чудес» російською мовою з'явився в 1879 р. без імені автора й перекладача і мав назву «Соня в царстві дива»). Як відзначає Н.Демурова, всі перекладачі в дореволюційній Росії прагнули наблизити казки Керролла до російського читача-дитини, для чого змінювали не тільки імена, але й побутові та історичні реалії, вірші та пародії: «Сприймаючи казку Керролла як твір винятково дитячий, автори перших перекладів, що мали і талант, і смак, і необхідні знання, адресували їх дітям і лише дітям, підкоряючись нормам, що панували в той час, і які нерідко суперечили саме атмосфері казок Керролла» [68, с. 315].

Якоюсь мірою цієї традиції дотримується й Набоков: він замінює англійське ім'я Аліса на більш знайоме російському читачеві ім'я Аня, покоївку Кролика Мері-Енн у Набокова звать Машею, ящірку Білла – Яшею тощо. Замість нудної розповіді про Вільгельма Завойовника він вкладає у вуста Миші не менш нудну історію про Володимира Мономаха; милі в нього стають верстами; помаранчевий джем – полуничним; Чеширській кіт – Масничним котом.

Слід зазначити, що подібні заміни наявні і в сучасних перекладах, порівняємо використання Б.Заходером кілометрів замість миль; в інших випадках перекладач віддає перевагу порівняльним зворотам, замість вимірників, наприклад: калюжа була Алісі завглибшки «по щиколотку» [130, с. 21] замість чотирьох дюймів оригіналу. Англійська система мір вельми складна для іноземця, і чи не простіше перевести 4000 миль в 6000 верст, зрозумілих російському читачеві того часу, ніж використовувати незручні звороти.

Образ Чеширського кота з'явився з англійського прислів'я «Посміхається, як Чеширський кіт». Масничний кіт Набокова також виникає з російського прислів'я «Не все коту масленица», і цей вибір виправданий, оскільки англійські прислів'я російському читачеві невідомі, але треба зберегти відповідне враження на читача. У 70-ті роки відомий перекладач Н.Галь закликала для кожного слова й речення шукати рівноцінну за думкою і почуттям заміну [56, с. 105], і в цьому плані переклад Набокова виявляється на диво точним.

Принципом семантичної компенсації Набоков керується і при виборі пародійованих віршів з російської класики. Подібний прийом перекладача можна пояснити критеріями відбору віршів самим Л.Керроллом. Письменник вибрав так звані «вірші на слуху», відомі кожній дитині й дорослому, оскільки вони входять до курсу обов'язкового читання і запам'ятовування. Проте безперечно різниця між вибором Л.Керролла і Набокова: у Керролла вірші в основному дидактичного, повчального змісту, а у Набокова це поети-романтики. Все пояснюється різницею між шкільними програмами періоду життя Керролла й роками учнівства Набокова. Незважаючи на відмінності в підборі пародійованих текстів, перекладачеві Набокову вдається досягти смислової і стилістичної єдності текстів.

Візьмемо, наприклад, пародійований Керроллом вірш «Тато Вільям» Сауті, який російському читачу-нефілологу практично невідомий. Перші рядки у Керролла звучать так:

«You are old, Father William», the young man said,
«And your hair has become very white;
And yet you incessantly stand on your head –
Do you think, at your age, it is right?» [319, с. 56].

У грубому підрядковому перекладі це звучало б таким чином: «Ти старий, Тато Вільям», – сказала молода людина. – «І твоє волосся побіліло; А ти безперервно стоїш на голові – Ти думаєш, у твоєму віці, це правильно?» Набоков, пародіюючи, вибирає вірш М. Ю. Лермонтова «Бородіно», головними героями якого також є молода людина і людина похилого віку. От як вдалося Набокову переробити вірш:

«Скажи-ка, дядя, ведь не даром
Тебя считают очень старым:
Ведь, право же, ты сед
И располнел ты несказанно.
Зачем же ходишь постоянно
На голове? Ведь, право ж, странно
Шалить на склоне лет!» [128, с. 30].

Набоков зберігає майже незмінним перший рядок оригіналу, проте так само робить і Керролл з віршем Сауті. Зміни в перекладі Набокова пов'язані з необхідністю зберегти лермонтівський розмір, проте сутність керроллівського оригіналу залишилася без змін, особливо перекинута реальність, в якій люди похилого віку ходять на головах, що є найбільш значним для розуміння задуму автора (порівняємо з перекладом, зробленим Б.Заходером, де зображені повчальні вечори батька з сином, тому збережений дидактизм, але втрачена ідея всього твору).

Для Набокова-перекладача головним було зберегти неповторний стиль Керролла-оповідача, його орієнтування як на дитину, так і на дорослого. Як писала В.Вулф, книги про Алісу не дитячі; це єдині книги, в яких ми стаємо дітьми: «Перетворитися на дітей – це означає приймати все буквально; знаходити все настільки дивним, що нічому не дивуватися; бути безсердечним, безжалісним і водночас настільки вразливим, що легкий смуток або глузування занурюють увесь світ у морок. Це означає бути Алісою в Країні чудес» [51, с. 249].

З думкою, що книги про Алісу не дитячі, погоджується більшість літературознавців (див., наприклад Г.К.Честертон [257]). Український літературознавець Л.І.Скуратовська, досліджуючи поетику англійської дитячої літератури, відзначила, що, починаючи з романтиків і Керролла, література припинила ділитися на «дитячу» й «дорослу» [217, с. 40].

Проаналізуємо, наскільки вдалося Набокову зберегти авторський задум. Звернемося до самого початку.

«Ане становилось скучно сидеть без дела рядом с сестрой на травяном скате» [128, с. 3], – що цілком відповідає керроллівському «Alice was beginning to get very tired of sitting by

her sister on the bank, and of having nothing to do», тому що, поперше, в книгах Керролла головне – це Аліса, з неї і слід починати оповідь, в чомусь навіть навмисно; по-друге, Керролл використовує в першому ж реченні тривалий час, що не типово для англійських казок, де використовують минулий неозначений час, так званий «час оповідача». Таким чином, Керролл заявляє, що це не казка в загальноприйнятому визначенні слова, що підкреслює своїм перекладом Набоков (порівняємо з перекладом Н. Демурової «Алісе наскучило праздно сидеть» [129, с. 9], де наявний зворот завершеності, властивий народним казкам: вже спостерігається певний результат, і від нього й почнеться подальший розвиток подій; але слово «праздно» навпаки піднімає історію Керролла на «дорослу висоту», що також нехарактерне для оригіналу з його зображенням того, що відбувається, очима дитини).

Порівнюючи переклад О. Щербакова з перекладами, зробленими Н. Демуровою і Б. Заходером, Л. І. Скуратовська і І. С. Матвеева у статті «Аліса у новій подобі» відзначають, що в обох повістях Керроллу вдається дуже тонко відобразити сам момент засипання, коли думки переходять у сновидіння, і це не вдалося передати перекладачам, що виділяють продовження думки Аліси або в окреме речення (Заходер), або в абзац (Демурова) [218, с. 63]. Цієї помилки не припускається Набоков; для нього, як вже наголошувалося вище, дуже важливі ці межі між реальністю і сновидінням, мрією.

Жоден з вітчизняних перекладачів 60-х років не наважився назвати Алісу сонною і дурною, віддавши перевагу нейтральному «от жары ее разморило» (Заходер) чи «от жары ее клонило в сон» (Демурова), що переносить акцент з героїні на автора. Керроллу важливо, що відчуває Аліса, цікаві її переживання. Набоков перекладає дослівно і зберігає авторський задум: «Она чувствовала себя глупой и сонной – такой был жаркий день». Подібна наближеність до тексту допомагає нам відтворити реальну зовнішність Аліси, про яку Г. К. Честертон сказав, що «її манірність була швидше зовнішньою, ніж справжньою» [257, с. 232]. Спогади Аліси про те, як вона намагалася дати самій собі ляпас (в англійському варіанті «to box ears»), перекладені

Набоковим буквально, що відразу характеризує її як живу дівчинку зі своїми безперечними перевагами і недоліками, яку можна і за вуха відчухрати (Н.Демурова перекладає ідіоматично правильно, замінюючи вуха ляпасом [129, с. 14], але це інакше представляє образ маленької леді, якою Аліса насправді і не є).

Л. І. Скуратовська і І. С. Матвеева доходять висновку, що мова Аліси в Керролла іноді культурна й граматично правильна, іноді неправильна й забавна, завжди природна; природною стає і її помилка – «curiousier and curiousier» [218, с. 64]. Набоков знаходить прекрасний аналог у російській мові – «страньше». Це відповідна заміна і з погляду семантики, і з погляду правил граматики.

Звернемо увагу, що мова дівчинки навмисно інтелігентна: вона знає такі слова, як «longitude» і «latitude» (правда, не зовсім упевнена, що ці слова означають), обізнана про обертання Землі навколо своєї осі і навіть читає в газеті про судові процеси, де її заганяє в безвихідь слово «suppress», і знає, що найстаріший прийнятий закон повинен стояти під номером один. Подібні знання дівчинки семи років будь-якого дорослого зіб'ють з пантелику. Н. Демурова впевнена, що Аліса – ідеал дитини XIX століття; звідси особлива тональність авторської мови й самої героїні [68, с. 317].

Поза сумнівом, Л. Керролл змальовує свою сучасницю, дівчинку вікторіанської епохи, але його зображення сповнене гумору й навіть співчуття. Професора Оксфорда не влаштовує система освіти, що забиває в голови юних синів Імперії масу непотрібних і порожніх знань, і він намагається висміяти це на сторінках свого твору. Тому так важливо правильно перекласти назви предметів, що вивчаються жителями Країни Чудес: Ambition, Distraction, Uglification, Derision. Дослівно це можна трансформувати як Честолюбство, Відвернення уваги, Спотворення й Осміяння. Але водночас у Л. Керролла ці слова суголосні предметам, що дійсно вивчаються в школі: складання, віднімання, множення і ділення. Набоков перекладає «служенье, выметанье, уморженье, пиленье» [128, с. 61], в чому помітна і суголосність назвам реальних предметів, і загальний сатиричний підтекст Л. Керролла, особливо в перекладі слів Ambition як

«служенье» або Derision як «уморженье» від російського слова «умора», хоча перекладач і переставив місцями множення і ділення (порівняємо з перекладом Н. Демурової «скольжение, причитание, умиление и изнеможение» [129, с. 71] або з перекладом Б. Заходера «Почитание, Уважение, Давление и Искажение» [130, с. 108], в яких є суголосність назвам шкільних предметів, але втрачений підтекст).

Таким чином, ми бачимо, що інше ім'я в назві повісті зовсім не свідчить про віддаленість перекладу від оригіналу. Набоков прагне до єдності перекладу, для нього важливе збереження авторського задуму, передачі його своєрідної мови й гумору, образності й ідейності, завдання, яких повинен дотримуватися справжній перекладач. Керролл став для Набокова своєрідним вчителем, відкривши для нього своєрідний алогічний світ реальності на межі сну та уяви.

4.3.2 Новий підхід до можливостей інтерпретації у перекладі роману О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін»

Перший переклад роману О.С.Пушкіна «Євгеній Онегін» англійською мовою з'явився в Лондоні в 1881 р. Перекладачем був Генрі Сполдінг. Список перекладів «Євгенія Онегіна» англійською зустрічається в коментарі В.Набокова до власного перекладу з його оцінюванням цих робіт, в більшості випадків украй негативним. Ретельному розгляду перекладів «Євгенія Онегіна» присвячена і стаття К.Чуковського «Онегін на чужині». Особлива увага приділяється трьом роботам – перекладам, зробленим Бебетт Дейч, Юджином Кейденом і В. Набоковим. Бебетт Дейч К. Чуковський закидає в провину нав'язування Пушкіну «дешевого набору гладких, пустопорожніх, заялжених фраз» [262, с. 324]. Уся її робота, на думку К. Чуковського, направлена на знищення Пушкіна [262, с. 326]. Та і в перекладі Ю. Кейдена, незважаючи на безперечне героїчне самопожертвування при роботі з текстом, спостерігається такий само результат – нескінченна віддаленість від Пушкіна. Замість пружних і міцних конструкцій, нарікає К. Чуковський, вийшла безформна словесна маса, рідкий словесний кисіль; вже краще б

без всяких рим, суцільний прозовий текст [262, с. 326]. Що і зробив В. Набоков.

Набоківський переклад з'являється в 1964 р. і відразу викликає безліч суперечок і критичних зауважень, що не вщухають до цього часу. І справа не лише в тому, що В. Набоков створив прозовий переклад поетичного твору; подібні прецеденти траплялися і до нього. Варто пригадати переклад «Втраченого раю» Мільтона, виконаний Шатобріаном, роздуми про який зустрічаються серед критичних робіт самого О. С. Пушкіна. З одного боку, Пушкін відзначає надзвичайну важливість подібної роботи після величезної кількості невдалих перекладів, що охопили французьку літературу до нього; з іншого боку, прагнучи перекласти Мільтона слово в слово, Шатобріан не міг дотриматися у своєму перекладі правильності значення і вираження. «Подстрочный перевод никогда не может быть верен, – пише далі Пушкін. – Каждый язык имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами» [206, с. 208]. Напевне, Набоков, добре знайомий з творчою спадщиною Пушкіна, повинен був ознайомитися і з цією статтею. Тоді його робота в певному значенні діалог з самим Пушкіним, аргументом в якій виступає прозовий переклад пушкінського шедевра.

Проте значну полеміку викликав не переклад В. Набокова, а його коментар, який не схожий на ті академічно правильні і фактографічно достовірні видання, що з'являлися в пушкінознавстві до нього і після. Набокову дорікали в зайвому критичному ставленні до інших перекладів і їх авторів з прямою вказівкою на їх помилки й неточності. Але і сам Пушкін був різким і нестерпним у виразах. У статті «Про Мільтона і переклад «Втраченого раю» Шатобріаном» Пушкін різко відгукується про Гюго, називаючи його «второстепенным поэтом», а романи де Вінї іменує «облизанными» [206, с. 205], звинувачуючи їх у неправильному трактуванні образу Мільтона.

Своєрідною відповіддю на виступи в пресі стала опублікована в 1966 р. стаття Набокова «Відповідь моїм критикам». В основному, ця стаття є своєрідним спростуванням

зауважень з боку Е. Вілсона, з яким Набоков приятелював протягом тривалого часу (надалі вони практично не спілкувалися).

Одним із суперечливих питань стало вживання Набоковим англійських архаїзмів при перекладі твору, загалом багатого на архаїзми й поетизми. Набоков підкреслював, що він використовував англійські архаїзми не лише для того, щоб знайти гідну заміну російським застарілим виразам; він хотів розширити відтінок значення, який зберігся в російському слові, але був втрачений у своєму англійському еквіваленті. Деякі архаїзми були потрібні, щоб привернути увагу читачів до якого-небудь улюбленого слівця Пушкіна, або відзначити вплив французької мови на деякі російські словесні звороти. «Мене не хвилює, чи є слово архаїчним, або діалектним, або сленговим... головне, щоб воно підходило. Мій метод може бути й помилковим, але це метод, і завданням справжнього критика повинно було стати вивчення самого методу замість того, щоб вишукувати в моїй роботі деякі дивні речі, які я навмисно туди вставив», – такою є позиція Набокова-перекладача.

Значна частина статті Набокова присвячена поясненню того, що Е. Вілсон назвав «відхиленнями від норми». Так, у Пушкіна в розділі 4 «Євгенія Онегіна» зустрічається фраза «семейственной картиной». Сучасне звучання – «сімейною картиною», і, як пише Набоков, якби Пушкін вжив подібний вираз, він би так і переклав – «family life». Але Пушкін вибрав слово, що зустрічалося значно рідше, і завданням перекладача стає зберегти подібний відтінок значення, використавши слово «familistic» як сигнальне [440, с. 252], хоча подібне слово не зафіксоване в словниках англійської мови, а є певною мірою новотвором Набокова.

Також Набоков ставив своїм завданням зберегти вплив французької мови на стиль і словник Пушкіна, так звані галліцизми. У розділі 4 у Пушкіна зустрічається фраза «привычкой жизни избалован». Набоков не перекладає цей вислів дослівно – «spoiled by a habit of life» або «life's habit», а віддає перевагу слову «habitude», яке, як справедливо відзначає перекладач, зовсім не є застарілим [440, с. 253], зустрічається

навіть у сучасних словниках і перекладається як «звичка, звичай». Потім слово «mollitude», що викликало зауваження Е. Вілсона, але для перекладу російського слова «нега» Набокову був потрібний англійський відповідник французького слова «mollesse», що означає «знемога», і дуже був поширений у мовленні пушкінських сучасників [440, с. 255]. Слово «mollitude» певною мірою є англійським неологізмом, створеним Набоковим з комбінації французького «mollesse» й англійського «mollification» (пом'якшення, заспокоєння). Набокову як перекладачеві потрібне було слово, незвичайне для англійського читача, як невластиве йому самому відчуття млості й насолоди.

Набоков користується і французьким варіантом слова «мавпа» – «sarajou», а не англійським словом «monkey» для перекладу фрази «достойно старых обезьян», оскільки, за словами Набокова, в російській мові ми маємо справу з переносним значенням слова «мавпа», а французьке слово, крім основного тлумачення, позначає людей смішних і розпусних [440, с. 255].

Набоков дуже дбайливо ставиться до кожного пушкінського слова, що і визначає його вибір еквівалентів. На це звертали увагу А. С. Бессонова і В. О. Вікторович у статті «Набоков – інтерпретатор «Євгенія Онегіна». Дослідники відзначали, що Набокова як коментатора «Євгенія Онегіна» майже абсолютно не цікавив соціальний аспект роману, деякою мірою ним розкриті культурологічні реалії, але в центрі виявився коментар генетичний: генезис роману як його творча історія і генезис «Онегіна» як витвір мови [30, с. 287].

Вибір слів визначався й особливостями пушкінського стилю, й особливостями російської й англійської мов. Е. Вілсон, наприклад, вважав неприйнятним слово «gloat», можливо, виходячи з його архаїчної незвичності для англійського слуху. Проте Набоков назвав подібний поетизм, що зустрічався ще в Кітса, кращим еквівалентом для передачі значення російського слова «мгла» в описі вечірніх сутінків [440, с. 254] (у значенні «сутінки» слово «gloating» фіксується і в сучасних словниках).

Набокову належить і заслуга у створенні неологізмів, одним з яких він дуже пишався. Це слово «scrab» для перекладу речення з

розділу 1 «бедняжку цапцарап». Набоков відзначав, що Пушкін використовував вербальний вигук, який припускає існування штучного дієслова «цапцарапать», об'єднуючого слова гумористичного й оноματοпоетичного (звуконаслідувального) плану, – хапати («to snatch») і дряпати («to scratch»). Керуючись тими ж словотворчими принципами, Набоков створює слово «scrab», яке об'єднує англійські слова «grab» та «scratch» з тим же значенням, що й російські слова «хватать» і «царапать» [440, с. 254].

Проте, незважаючи на подібні набоківські знахідки, Е.Вілсон відзначив неспроможність перекладача інтерпретувати пушкінський оригінал саме в розумінні «тлумачення», «пояснення». Набоков підкреслює, що він не вірить в старомодний, наївний і банальний метод критики на догоду горезвісним інтересам, коли персонажі з вигаданого світу автора потрапляють у вигаданий, але набагато менш правдоподібний світ критика, який, проте, продовжує розглядати їх як «реальних людей» [440, с. 263].

Р.Якобсон, відомий структураліст, лінгвіст, перекладач, також залишив свої «Нотатки на полях «Євгенія Онегіна», в яких він більше уваги приділив критичним підходам до пушкінського твору з боку, так званих, прогресивних критиків XIX в. (Белінського, Достоевського), але також висловив дві важливі думки щодо розуміння змістовного плану роману. Перше – про мінливість концепції Пушкіна щодо роману у віршах, ставлення до героя; фабула набула нової форми і нового напрямку з дорослішанням самого поета; зміна в поглядах автора викликала суперечності між окремими частинами роману, підсилювала їх життєвість. І друге – наявність так званої «коливної» характеристики головних героїв роману, що говорить про неоднозначність особи героїв і неможливості їх типологізувати [277, с. 221–222].

Подібний підхід до світу Пушкіна ми зустрічаємо й у Набокова. Кожний рядок, кожен фразу «Євгенія Онегіна» перекладач пояснює якою-небудь подією з життя поета, звідси багатослівність і важкість набоківського коментаря. Ми бачимо Пушкіна у великосвітських салонах, на засланні, у подорожах, у

спілкуванні з друзями й ворогами. У романі «Євгеній Онегін» є автобіографічні моменти, що й підкреслює Набоков, додаючи до того ж свої власні спогади, в чому ми простежуємо спроби перекладача визначити вплив Пушкіна на власну творчість. Та й ставлення до персонажів у Набокова нетрадиційне, особливо до Тетяни, в якій він бачить не зразок російського характеру, а жінку певного типу виховання, яка насолоджується читанням відомих романів і наслідує своїм улюбленим героїням.

Прийом очуднення дозволяв показати предмет у незвичайних умовах, додати йому нових смислових відтінків, відкрити в ньому нові сторони, що і продемонстрував Набоков у коментарі до роману Пушкіна «Євгеній Онегін». Але Набокову вдалося подолати обмеженість структуралістського підходу до перекладу, представивши «Євгенія Онегіна» в трьох текстових варіантах: власне англійському перекладі, коментарі й російському тексті в англійській транслітерації. Як відзначав Г. Шульпяков, Набоков інтуїтивно робить правильний крок (гідний, до речі, будь-якого постмодерністського дискурсу, коли автор виступає як співрозмовник, чия безперечна велич ще не означає оніміння, просто його треба уміти «розкрутити» на розмову): він розкладає «Онегіна» на окремі деталі, демонструючи роботу пушкінської думки в слові [272, с. 230].

Показавши вплив французьких, англійських, німецьких письменників на творчість Пушкіна, на його ідею створення роману «Євгеній Онегін», на характеристику головних дійових осіб, Набоков таким чином вивів Пушкіна за рамки власне національного поета і вписав його в контекст світової літератури (цілком в постмодерністському дусі). Але автобіографічні відступи, які дозволив собі Набоков у розмовах про пушкінський час (згадки про Літній сад, куди водив маленького Набокова його гувернер, про маєток Батово, що належав сім'ї Набокових, де, можливо, відбулася дуель між Пушкіним і Рилєєвим), допомогли Набокову, як правильно відзначив Г. Шульпяков, вписати і себе в контекст російської класики [272, с. 231].

А. С. Бессонова і В. О. Вікторович у статті «Набоков – інтерпретатор «Євгенія Онегіна» назвали набоківську роботу про шедевр О.С.Пушкіна, користуючись пушкінським висловом,

«магічним кристалом» всієї творчості Набокова, що повертається то однією, то іншою гранню [30, с. 279]. «Євгеній Онегін» означає для Набокова і «систему персонажів», в яких ми без зусиль установимо певні літературні паралелі, і спосіб художнього мислення: «Відкриття Пушкіна (роман у віршах, роман про роман) – ключ до творчої свідомості набоківських героїв-художників» [30, с. 279–280].

Тому коментар Набокова – не лише і не стільки культурологічне й літературознавче пояснення пушкінських алюзій і ремінісценцій, скільки роман про Пушкіна в дусі Пушкіна і за пушкінською традицією [див.: 108]. Ось, наприклад, коментуючи перший рядок «Євгенія Онегіна», Набоков посилається на байку І. О. Крилова «Осел і мужик», яку Пушкін чув у виконанні самого автора на пам'ятному вечорі в Оленіних. На цьому вечорі, міркує далі Набоков, Пушкін навряд чи помітив дочку Оленіних Аннетт, до якої так пристрасно і так невдало залицявся за вісім років. Проте йому сподобалася племінниця пані Оленіної Анна Керн, якій при другій зустрічі він присвятив знаменитий вірш «Я помню чудное мгновенье» [428, с. 30]. У другому томі коментарів Набоков знову повернеться і продовжить тему невдалого сватання Пушкіна, таким чином, поєднавши початок історії з її кінцем, прийом, що застосовувався і в композиції «Євгенія Онегіна».

Згадуючи про гувернера Онегіна, Набоков перерахує всіх гувернерів Пушкіна до його навчання у Ліцеї, роздумуючи при цьому, що якби не відкрили Ліцей, Пушкін потрапив би в Єзуїтський пансіон, де навчалися Вяземський та інші видатні російські діячі; далі йде опис процесу навчання в Єзуїтському пансіоні з його прагненням навернути своїх учнів до католицької віри [428, с. 39–40].

Згадки про Пушкіна мають уривчастий характер і не мають хронологічної побудови. Ось уривки з листів поета, що відображають його життя в Петербурзі до заслання; ось зустріч по дорозі з Кавказу з возом, на якому покоїться труна з тілом Грибоєдова, убитого в Персії; ось опис «південних подорожей» і дружби з сім'єю Раєвських; ось опис Михайлівського; далі йде розповідь про Арину Родіонівну, дуже відмінна від

загальноприйнятих трактувань ідеальної пушкінської няні; потім Набоков знайомить нас з Вульфами, найближчими сусідами і друзями Пушкіна. Тощо.

Але, поступово нашаровуючись, вся ця інформація сплітається в певне мереживо, сюжет, що має своїм завданням познайомити читача з Пушкіним, – не тільки з поетом, але й з людиною, в якій можуть бути помилки, непорозуміння і невдачі. Ближче знайомство з автором допомагає й по-іншому поглянути на його твір; усвідомлення умов, в яких написаний «Євгеній Онегін», надає можливість глибше зрозуміти і відчутти основний задум поета. Листи Пушкіна доповнюють зображення життя Онегіна в Петербурзі, оскільки Пушкін за сюжетом – один із його приятелів, і факти запозичені з дійсних подій. А роздуми про амурні пригоди Пушкіна натякають на можливий прототип власниці струнких «ніжок», яких так мало в Росії.

Розповідаючи про Каверіна, Набоков підкреслює одну, але важливу деталь його поведінки: за обідом Каверін міг випити чотири пляшки шампанського поспіль і вийти з ресторану твердою ногою [428, с. 72], факт, який зробив його, мабуть, дуже популярним серед приятелів, що й дозволило Пушкіну змалювати саме Каверіна в сцені в ресторані.

Набоков не забуває згадати про всіх сучасників Пушкіна, поетів однієї з ним епохи, представивши свою оцінку їх творчості, і це вже свідчить про самостійну літературознавчу роботу, а не коментар. Але, насамперед, Набоков звертає увагу на складність і неоднозначність окремо взятої особистості. Чаадаєва Набоков так і характеризує – дивна і блискуча особистість, фат і філософ, людина милосердна й дотепна, вільний мислитель, який справив надзвичайний вплив на оточення [428, с. 104]. А П. Вяземський, на його думку, не тільки незначний поет, але й словесний віртуоз, прекрасний прозовий стиліст, блискучий мемуарист, критик і дотепник [428, с. 27]. Це суперечить думці самого Пушкіна, який постійно цитував П.Вяземського в коментарі до «Євгенія Онегіна».

Визнаючи більшість поетів з оточення Пушкіна вельми посередніми вигадниками (серед них Дельвіг, Рилєєв, Баратинський), Набоков віддає належне Державіну як першому

видатному поетові Росії, який цікаво експериментував з метром і асонансом. Подібна техніка не зацікавила поетів наступного за Державіним покоління, проте значно вплинула на творчість Тютчева [429, с. 139]. Також Набоков відзначає вплив Батюшкова і Жуковського на гармонію і влучність пушкінського вірша [429, с. 14].

Критикуючи перші віршовані спроби Кюхельбекера, Набоков, проте, віддає належне створеному на засланні, особливо віршу «Доля російських поетів», який називає «роботою першокласного генія» [428, с. 446]. Таким чином, звинувачення Набокова в зайвій критичності можна визнати дещо перебільшеними, хоча певна суб'єктивність в них, звичайно, наявна.

Набоков пише не тільки про російських авторів, сучасників Пушкіна і його вчителів; він намагається відтворити коло літературних інтересів людини пушкінської епохи, зрозуміти й пояснити їх вплив на самого поета. Списки подібних творів з'являються в самого Пушкіна, у сценах, які характеризують Онегіна й Тетяну; Набоков же ці твори піддає ретельному аналізу, намагаючись виявити їх «сліди» в «Євгенії Онегіні». Серед них Л.Стерн, «Дон Жуан» Байрона, Гомер і Теокрит, і, звичайно ж, така популярна серед панночок «Нова Елоїза» Руссо. Останній твір аналізується Набоковим найдетальніше і не лише тому, що французька література загалом була вельми популярна серед дворянства того часу. Набоков відчуває відлуння цього роману в пушкінському шедеврї.

Насамперед, це сцена листа Тетяни Онегіну, фраза про співчуття до нещасної, яка перегукується з першим листом Жюлі д'Етанж до Сен-Пре; до того ж, ми повинні пам'ятати, що лист Тетяни написаний французькою, тому ця фраза може бути прямою цитатою. Навіть той факт, що Тетяна в кінці листа, звертаючись до Онегіна, переходить з загальноприйнятого «ви» на більш особисте «ти», також перекликається з листом Жюлі,

будучи вельми поширеним прийомом у французькій літературі того часу, вважає Набоков [428, с. 392]¹⁰.

Та й зізнання в коханні до Онегіна з останньої сцени прощання Тетяни й Онегіна також є відлунням останнього листа Жюлі, вже заміжньої пані, до Сен-Пре. Проте Набоков упевнений, що в останній розмові головних героїв не можна ставити крапку. Він не згоден із загальноприйнятою характеристикою Тетяни, зробленою Белінським-Достоевським-Сидоровим, як прикладу жінки чистої, щирої, яка керується почуттям обов'язку, загалом героїчної російської жінки. Справа в тому, і з цим не можна не погодитися, що всі героїні з улюблених французьких, англійських і німецьких романів Тетяни були такими ж палкими і добродійними. Нічого специфічно російського в цьому немає, до того ж, ці груди, що здіймаються, переривчаста мова, сльози, на думку Набокова, можуть вдихнути радість у серце досвідченого Онегіна [428, с. 241]. У цьому Набоков сперечається з самим Пушкіним, що мав намір поставити на цьому крапку, але чи досяг поет окресленої мети, запитує коментатор?

Набоков не лише характеризує вчинки героїв; він надає свою оцінку їх характеру загалом. Так, після декількох вступних зауважень Пушкіна про життя свого героя, Набоков розкриває образ Євгенія таким чином: привабливий малий, який більше покладається на «мрії», ніж на розум; на диво ексцентричний – хоча його чудернацтво не представлено читачеві безпосередньо; він має гострий розум, але водночас похмурий, занурений у свої думки, розчарований; все ще молодий, але вже вельми досвідчений у «справах сердечних»; чутлива, незалежна молода людина, яку вже відкинули або тільки збираються відкинути Доля і Людство [428, с. 169]. Прямих вказівок у тексті на це немає, але художник має право на художню здогадку.

¹⁰ Відомий коментатор «Євгенія Онегіна» Ю.М.Лотман також відзначав, що текст листа Тетяни є ланцюгом ремінісценцій, найперше, з текстів французької літератури (Руссо, елегія Марселіни Деборд-Вальмор) [141, с. 228].

У цьому сенсі Ю. М. Лотман як коментатор більш стриманий. В образі Онегіна з перших рядків роману він підкреслює лише одну важливу деталь – те, що він взагалі ніколи ніде не служив, не мав ніякого, навіть найнижчого чину, робило Євгенія білою вороною в колі сучасників [141, с. 49]. На думку Ю.М.Лотмана, це кидало на героя то сатиричний, то глибоко інтимний для автора відтінок [141, с. 52].

У Тетяні Набоков підкреслює її типовість, яку так полюбляла російська ідеологічна критика, згадана вище. Вона стає улюбленим жіночим образом численних російських письменників, від Тургенєва до Чехова. Літературна еволюція, як вважає Набоков, трансформувала «Російську Елоїзу» в «національний тип» російської жінки, палкої і чистої, мрійливої і прямолінійної, вірного товариша, героїчної дружини, що пізніше стало асоціюватися з революційними настроями в Росії [428, с. 280].

Чи справді такими є герої Пушкіна? Такими ми можемо їх бачити, але реальність набагато складніша і глибша, як дає зрозуміти нам Набоков. Характеризуючи сцену зустрічі Тетяни й Онегіна, він підкреслює, що образ Євгенія, створений Тетяною, не збігається зі справжньою, реальною людиною. Вона представляє себе романтичною героїнею, що пише літературному героєві з обличчям Євгенія, але поступово два образи можуть поєднатися [428, с. 367-368].

Йдеться про літературне, художнє світосприймання; іншими словами, йдеться про літературу загалом – тема, якій постійно віддає перевагу Набоков, і що так надзвичайно цікавила свого часу Пушкіна. Поет упродовж роману неодноразово звертався до аналізу нових літературних принципів, особливо в першому розділі, на що звертає увагу Ю. М. Лотман. Коментуючи строфи LVI-LIX першого розділу «Євгенія Онегіна», учений відзначив, що ці строфи декларують два нових для Пушкіна і вельми істотних художніх принципи: відмова від ліричного злиття автора та героя і розрив з романтичною традицією, що вимагала створення навколо поеми атмосфери інтимних ліричних визнань автора і залучення міфологізованої біографії поета до складної гри щодо поетичних образів [141, с. 174].

Набоков же відзначив у цих строфах задекларовану поетом нову концепцію поетичного мислення в чотири етапи: пряме сприйняття дорогого образу, шок від пов'язаних з образом уявних мріянь, збереження образу й потім його відтворення за допомогою раціонально контрольованого натхнення [428, с. 211]. Ця здатність відтворити будь-яку деталь пережитого поетом близька реалістичній традиції, відзначає далі Набоков, але перед цим уточнює, що справжній шедевр не вкладається в загальноприйняті рамки літературних напрямів [429, с. 32–33], так само, як не вкладається в національні рамки. «Справжній поет не може бути національним», – заявляє Набоков [428, с. 361]. І саме ця позиція, бажання коментатора і включити Пушкіна у великий потік світової літератури, й уявити, що генезис Пушкіна ширший за всю російську літературу, як вважають А.С.Бессонова і В.О.Вікторович, викликали найбільшу критику набоківського коментаря [30, с. 285].

Коментар В.Набокова до власного перекладу О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін» – це не тільки прекрасний довідковий матеріал для всіх, хто цікавиться творчістю великого російського поета, але й унікальний підручник перекладача. Дж.Бейлі в передмові до перекладу «Євгенія Онегіна», виконаного Ч.Джонстоном, назвав набоківський коментар найбільш ерудованим¹¹ і найбільш захоплюючим коментарем англійською мовою; але водночас відзначив, що незважаючи на безперечні переваги цієї роботи з точки зору граматики, значень та ідіом, лексичний склад коментаря є ідіосинкразичним і дуже «набоківським» [293, с. 17].

В.Набоков починає свою грандіозну працю з пояснення особливостей поетичного перекладу, виділяючи три основні типи: 1) парафрастичний, що пропонує вільну версію оригіналу з упущеннями й додаваннями; 2) лексичний (або конструкційний), що передає основні значення слів (і їх порядок); 3) буквальный, що зберігає якомога повніше всі асоціативні й синтаксичні можливості, а також точні контекстуальні значення оригіналу [431, с. vii-viii].

¹¹ Деяким ця ерудитія навіть здається надмірною, підкреслював К.Чуковський [262, с.335].

Вибір перекладача очевидний; пізніше в коментарі він повернеться до причин, що спонукали його зупинити свій вибір на буквальному перекладі: використання рим, що математично усуває точність, просто допомагає їх творцеві приховати те, що простота прози допомагає виявити, тобто нездатність точно передати труднощі оригіналу [429, с. 183]. Щодо Набокова, він ставить за мету передати якомога точніше все багатство відтінків і значень російської мови, у всьому розмаїтті значень, створених генієм Пушкіна; а також показати відмінності у світосприйнятті двох мов і двох культур.

Набоков, наприклад, показує, що є слова лише зовні еквівалентні в англійській і російській мовах, а насправді кожне слово має нескінченну кількість значень і асоціацій. Тому для деяких слів, крім основного значення, представленого в перекладі, Набоков у коментарі складає певний синонімічний ряд. Подібних варіантів у роботі більше двадцяти, хоча Набоков відзначає, що деякі російські слова не мають точних еквівалентів в англійській мові («разуверять», «замысловатый») або ж слово є сплавом різних значень (слово «покой», пояснює Набоков, об'єднує в собі значення миру, відпочинку, спокою, неробства [429, с. 214].

Існують також слова, що позначають так звані культурні реалії (традиції, національні страви, предмети одягу тощо), які не перекладаються на будь-яку іншу іноземну мову. Набокову належить заслуга в тому, що він одним із перших звернув увагу на так звані асоціативні реалії, тобто найбільш буденні загальноживані слова, проте з інформаційною розбіжністю понятійно-схожих слів у мовах, що порівнювалися¹². Це говорить про відмінність у світосприйнятті двох різних мовних культур, двох різних мовних можливостей, що часом викликає труднощі в процесі перекладу.

Набоков детально зупиняється на слові «тоска», відзначаючи, що жодне англійське слово не передає всі відтінки цього слова, що позначає «відчуття глибоких духовних страждань, часто без

¹² Згадка про подібні слова зустрічається в роботі В.С.Виноградова «Переклад: загальні і лексичні питання» [47, с. 38].

певної причини» [428, с. 141]. Набоков пропонує перекласти «тоску» словом «ache» (Ч. Джонстон у своєму, можливо, кращому віршованому перекладі «Євгенія Онєгіна» вживає слово «smart» також у значенні «пекучий біль, горе, страждання» [458, с. 50]).

Такі ж труднощі при перекладі викликає і слово «нега», значення якого варіюються від заспокоєння через різні стани любовної мрійливості й плотської ніжності до відвертої чуттєвості [428, с. 337]. Набоков використовує в перекладі слово «mollitude» – заспокоєння, що говорить лише про перший, початковий етап глибокого внутрішнього переживання.

Письменник не лише детально пояснює значення того або іншого слова. Не раз він вдається до детального розгляду самого процесу перекладу, власного вибору того або іншого слова або фрази. Наприклад, при перекладі 50 стансу першого розділу перекладачу необхідно передати фразу «брожу над морем, жду погоди». На перший погляд, звичайний опис прогулянки вздовж морського узбережжя. Проте, продовжує Набоков, у російській мові є приказка «ждать у моря погоды», що означає «інертно чекати поліпшення обставин»; у цьому, на думку перекладача, і полягає сутність вислову [428, с. 188].

Набоков постійно переглядає й уточнює свій переклад. Використавши слово «modish» для перекладу «модних», Набоков у коментарі розмірковує, що, можливо, в цьому випадку епітет «modern» був би кращий [428, с. 222]. В іншому місці, віддавши перевагу варіанту «take up» для російського «занятися» (у Пушкіна оповідач просить дозволу у читача «занятися старшею сестрой» [205, с. 91]), Набоков у коментарі відзначає, що це один із тих термінів, які викликають відчай перекладача, та й сам він коливався між словами «turn to» і «take up» [428, с. 279]. Вибравши вираз «hopeless egotism» для «безнадійного егоїзму», Набоков пише, що йому надзвичайно подобалась фраза «gloomy vanity», яку Байрон вживав відносно «Корсара», але це словосполучення, хоч і близьке за сенсом, не відрізняється буквральністю перекладу [428, с. 359].

Набоков досліджує багатозначні російські слова, пояснюючи, які помилки можуть виникнути при перекладі подібних виразів.

Наприклад, слово «село», що неодноразово зустрічається у Пушкіна, зовсім не означає поселення поза містом; у цьому контексті йдеться про маєток. Далі перекладач приводить основні значення слова «село»: 1) село в загальному значенні сільської місцевості, сільському житті; 2) село в значенні поселення, села; 3) у значенні маєтку. Перекладач повинен знати, який варіант не слід вибирати, – так пояснює Набоков свій докладний коментар [428, с. 218]. Адже часто контекстуальне значення не відповідає словниковому.

Для слова «поступок» Набоков вибирає варіант «behavior» і підкреслює, що в цьому контексті (йдеться про поведінку Онєгіна після його приїзду в село, коли він не бажав зустрітися з сусідами) його вибір виправданий, хоча у словниковому значенні «вчинок» ближче до слова «дія», що можна було б перекласти як «action» [428, с. 226]. Або російське слово «дубрава» не має прямого аналога в англійській мові й Набоков перекладає це слово як «park», хоч і відзначає, що діброва має тенденцію переходити в ліс або гай [428, с. 276]. Хоча, щоб бути більш точним: під «дівровою» розуміється листяний ліс на родючих ґрунтах, в якому переважає дуб.

Подібних прикладів у роботі безліч. Деякі слова в російській мові мають такий глибокий прихований зміст, що буквральний переклад спрощує оригінальне значення. У цьому можна бачити певну суперечність між бажанням Набокова передати багатство пушкінського твору за допомогою буквального перекладу й обмеженими можливостями останнього, що не раз відзначає сам Набоков упродовж коментаря. Так, вислів «рвалась и плакала сначала», хоч і близький за першим значенням англійському слову «to tear» – рвати, володіє більшою експресивною силою, ніж може передати будь-яке англійське дієслово, оскільки фраза позначає стан надзвичайного збудження в той час, коли людину намагаються приборкати ззовні [428, с. 293]. А російське слово «охнет» просто неперекладне англійською і Набокову доводиться придумати нове дієслово «ohs».

Буквальний переклад «не спрацьовує» і при передачі яких-небудь національних жестів або виразів (рухів) обличчя. Наприклад, російська фраза «махнул рукой», пояснює Набоков,

означає відмову від наміру і краще за все перекласти її як «gave up». З попередників Набокова в роботі над перекладом «Євгенія Онегіна» лише міс Радін відчула сенс цієї фрази; інші ж переклали її буквально. Приклади цих перекладів Набоков наводить у своїй роботі.

Велику увагу у своєму коментарі Набоков приділяє й проблемі перекладу архаїчних слів і передачі архаїзації (зокрема висвітлення проблем перекладу історичних реалій). Історичні реалії перекладач може зустріти: 1) в авторів минулих часів, умовно кажучи, в архаїчних творах; 2) у творах сучасних письменників, які змальовують далеке або близьке минуле, – архаїзованих. Відмінності між тими й іншими вимагають і різного підходу при перекладі реалій у них.

Буває, що через ті або інші історичні чи політичні обставини в окремій мові утворилася своєрідна «лакуна», відсутній цілий наочно-тематичний шар лексики – слова (терміни, реалії), які називають певні предмети й поняття, що не існують у сучасному соціально-побутовому середовищі. І тут, на жаль, не уникнути культурологічного коментаря, що яскраво продемонстрував свого часу В. Набоков.

Почнемо з того, що багато слів і виразів, які були знайомі сучасникам Пушкіна, незрозумілі або мають інше значення в сучасному вживанні. Так, уже на початку першого розділу деякі моменти вимагають уточнення. Говорячи про батька Онегіна, Пушкін відзначає, що той служив «отлично-благородно». В. Набоков перекладає дослівно «excellently, nobly», але в коментарі пише, що подібна фраза була вельми поширена в офіційних документах того часу, підкреслюючи таким чином чесність людини, яку характеризують [428, с. 38]. Ч. Джонстон у своєму перекладі «Євгенія Онегіна» англійською мовою перекладає подібну фразу як «a fine career», що, хоч і відрізняється від офіційного формулювання, яке подає Набоков, більше відповідає задуму самого Пушкіна, оскільки і в оригіналі незрозуміло, чому після вдалої кар'єри батько Онегіна мав стільки боргів.

Багато історичних реалій пушкінського часу у Ч. Джонстона осучаснено. «Почтовые» у нього «horses», «ямская карета» –

«cab», «биржа» – «stall», а «сени» – «porch». В. Набоков прагне до точнішої відповідності: «почтовые» він перекладає як «posters» (що, тим не менш, звучить двозначно), «ямскую карету» як «hack coach», «биржу» як «hack stand», а «сени» – «entrance hall».

Слово «педант» у характеристиці Онегіна обидва перекладачі передають як «pedant», проте коментаря тут теж не уникнути. В. Набоков пояснює, що слово «педант» у перекладі з італійської у Монтеня близьке за значенням до слова «педагог» і часто вживалося з іронією, характеризуючи людину вдумливу і схильну до ретельних та детальних описів [428, с. 46]. Слово ж «педантичний» в описі Лондона зовсім не характеризує це місто як послідовне й принципове місце, а лише підкреслює його популярність як джерело галантерейних товарів. Тут у Ч. Джонстона з'являється неточність: він перекладає слово «педантичний» як «ingenious» [458, с. 45], що означає «винахідливий, майстерний». В. Набоков же утворює слово «the trinkleter» від англійського «trinket» – «дрібничка».

Труднощі під час перекладу виникають і при змалюванні суто російських душевних переживань, як, наприклад, нудьга. В. Набоков у цьому випадку вдається до медичного терміну «hypochondria» або його скорочених варіантів «hyp» і «chondria». Ч. Джонстон також один раз використовує варіант «chondria», проте надалі дотримується традиційного англійського «spleen». Це говорить про різне світосприйняття, про зіткнення різних культурних домінант у перекладачів.

Це не ті коментарі, яких можна очікувати після складного в змістовному плані художнього твору з великою кількістю посилок на поточні події культурного й політичного життя, на інтереси і спосіб життя країни автора роману. Згадки подібного роду є і в набоківському коментарі. У цьому він близький іншим дослідникам творчості великого російського поета, і цей аспект набоківської роботи також вимагає пильної уваги. Проте жоден перекладач до Набокова так вичерпно не зупинявся на особливостях двох мов, двох способів викладу і вираження.

Наближаючись до кінця роботи, Набоков частіше звертає увагу на можливості вирішення тих або інших перекладацьких

труднощів. Чи слід перекладачеві брати назву рослини, дотримуючись словника, або правильніше з'ясувати, що це слово означає в межах певного вигаданого місця і в світлі певного літературного прийому (як з фразою «Под сень черемух и акаций»)? Чи потрібно застарілі або незвичайні форми російської мови передавати незвичайними формами в англійській мові (як у словах «молодой» – «младой»)? Усі ці проблеми, порушені Набоковим ще в 60-і роки ХХ століття, актуальні і в наш час. Сам Набоков вважав, що перекладач не повинен турбуватися про передачу асоціацій у своєму тексті, але пізніше неодмінно пояснити їх у примітках [429, с. 11]. Результатом подібних роздумів і стали його коментарі.

«Мій переклад незграбний, але точний», – узагальнює на сторінках коментаря Набоков [428, с. 270]. Що це – власна суворі оцінка або якесь кокетування, оскільки, за словами автора, решта перекладів англійською мовою не відповідає оригіналу? Лише окремі рядки в перекладі на французьку, виконані Тургенєвим-Віардо, Набоков вважає вдалим. Подібні докладні пояснення можуть частково свідчити про те, що Набоков не вважає свій переклад ідеальним і неперевершеним; можливо, його коментарями зможе надалі скористатися талановитий перекладач, який вирішить всі труднощі й усуне всі недоліки.

Коментар Набокова тривалий час викликав запеклі суперечки і неприйняття; у наш час Набокова вже не критикують, з ним дискутують; його «бунтівні» думки є підґрунтям для нових досліджень. Необхідно змінити самі підходи до розуміння «національного», сформувані нові погляди на розвиток світової літератури. В інтерв'ю газеті «The Paris Review» в 1967 р. Набоков сказав: «Мене пам'ятатимуть завдяки «Лоліті» і моїй роботі над «Євгенієм Онегіним» [440, с. 106].

ВИСНОВКИ

У сучасному мультикультурному просторі з його явищами «великого переселення народів» та зникненням кордонів і відмінностей між країнами і націями мова перестала бути безперечною ознакою національної ідентифікації особи й тому не може вважатися невід'ємною рисою національної літератури. Іншомовні елементи ще раніше, починаючи з часів античності та середньовіччя, зумовлювали становлення та розвиток національних літератур, об'єднуючи їх у велике коло світової літератури. Тому доречним слід вважати розроблення нового літературознавчого *напрямку*, який полягає в дослідженні іншо(англо)мовного літературно-культурного художнього білінгвізму, що органічно доповнює вивчення національної літератури, додаючи їй трансдіалогічного значення, яке виводить літературний твір за межі певного культурно-історичного часу та простору. Мультикультурний письменник водночас є сучасним етнографом своєї власної культури та її інтерпретатором; текст, що виникає в місці перетинання двох або більше культур, тобто «кроскультурний», вимагає іншого підходу, поєднуючи зіставлення двох картин світу, які ніби віддзеркалюють одна одну.

Художня білінгвальність є неоднорідним явищем. Вона може бути відображенням досвіду, накопиченого на нерідній мові, де мова сьогодення стає необхідною умовою відображення пережитого (наприклад, Дж.Конрад, що звернувся до жанру «морського» роману, не міг би писати його польською, оскільки

морська термінологія на той момент в його рідній мові ще не була сформована). Або творчість на різних мовах допомагає краще оцінити минуле й сьогодення, яке є його наслідком, подивитися на них з різних боків, відчутти й продумати (як в авторських перекладах Набокова). Або поглянути з висоти «чужості», відсторонення на культуру, що так зацікавила письменника, і розповісти всьому світу про неї (як у творах В. Джерарді та К. Бліксен, де англійська дійсно виступає мовою міжкультурного спілкування).

Перехід на іншу мову спілкування уможливіє спробу відсторонитися від усього знайомого та пересічного, тобто дас свободу творити нове. При цьому отриманий культурний досвід переходить у фазу «культурної апробації» «свого» досвіду в «чужому» просторі. Це визначає вибір місця дії творів письменників-білінгвів, які зазвичай відбуваються поза межами існування самого автора. Це можуть бути екзотичні далекі країни і південні моря («морські» твори Конрада або роман К.Бліксен «З Африки»), або в іншій країні серед людей чужої культури й образу думок (роман Конрада «Очима Заходу» і «російські» романи Джерарді «Марність» і «Поліглоти»). Це може бути зовсім фантастичний світ, створений уявою письменника (як у романах Набокова «Під знаком незаконнонароджених» і «Ада»), або ж реальний світ може бути настільки спотворений певними метаморфозами, що метафорично умовне стає буквальним і навпаки (романи Набокова «Справжнє життя Себастьяна Найта», «Лоліта», «Прозорі предмети», «Подивися на арлекінів!»; цикл К.Бліксен «Сім готичних історій»).

Багатомовність стає головним поетикальним акцентом в авторській свідомості письменників-білінгвів, тобто надає авторові можливість черпати натхнення з багатьох джерел. Для Набокова й Джерарді таким джерелом стає російська культура; польська й ширше європейська (тобто французька, англійська, російська) літературно-культурна парадигма взагалі обумовили творчий розвиток Дж.Конрада; із багатьох джерел черпає своє натхнення К.Бліксен: це «Казки тисячі і однієї ночі» з їх інтересом до нових земель і нових відкриттів, історія Дон-Жуана, п'єси Шекспіра, а також літературні казки В.Гауфа, Е.Гофмана й

Г. Х. Андерсена. Письменники-білінгви своєю творчістю намагаються не лише підкреслити спадковість традиції, але й показати, що відома історія може вийти за свої просторово-часові межі, розширити географію й час дії, але не втратити єдиний стрижень сенсу, піднявшись до рівня універсальності.

Різні мови уможливають різні рівні прочитання, подібно до коментаря до художнього твору. Залучаючи до твору діалоги різними мовами, створюючи каламбури і навіть нові слова (що особливо помітно в Набокова, який дійсно збагатив англійську мову новими словами, наприклад, словом Nabokovian), письменники-білінгви доходять висновку, що одна мова нездатна відтворити усе багатство людського досвіду і вона є лише посередником у культурному діалозі між націями й народами, у чому їй допомагає саме література, процес творення якої виступає головним сюжетом їх творів. Тому вони і залучають авторський переклад як ще одну інтерпретацію результатів письменницької праці, в якому засоби іншої мови певним чином прояснюють авторські наміри, але й водночас ускладнюють історію цим подвійним тлумаченням, яке зможе зрозуміти лише читач-білінгв.

Отже, твори письменників-білінгвів формують унікальний тип художнього тексту, що виходить за межі окремої національної літератури й окремої літературної традиції. Вони руйнують загальноприйняті стандартні категорії аналізу, оскільки робиться акцент не на відмінностях, а на подоланні цих відмінностей у процесі комунікації, поєднуючи лінгвістичні, літературні й культурні параметри художнього тексту. Письменники-білінгви намагаються створити художній текст універсальної зрозумілості й перекладуваності. Слова стають своєрідним заклинанням, за допомогою якого письменник відтворює втрачену реальність або наново створює реальність уявну.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин Б. Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова / Борис Аверин // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 158–163.
2. Аверин Б. В. Романы В. В. Набокова в контексте русской автобиографической прозы и поэзии : автореф. дис. на соискание научн. степени доктора филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература / Б. В. Аверин. – СПб., 1999. – 37 с.
3. Айтматов Ч. Проблема двуязычия / Чингиз Айтматов // Азия и Африка сегодня. – 1969. – № 2. – С. 32–33.
4. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Владимир Евгеньевич Александров; [пер. с англ. Н. А. Анастасьева ; под ред. Б. В. Аверина и Т. Ю. Смирновой]. – СПб. : Алетейя, 1999. – 312, [1] с. : портр.
5. Алексеев М. П. Многоязычие и литературный процесс / Михаил Павлович Алексеев // Многоязычие и литературное творчество / [отв. ред. акад. М. П. Алексеев]. – Л. : «Наука» Ленинград. отд-е, 1981. – С. 7–17.
6. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века) / Михаил Павлович Алексеев // Литературное наследство / [главн. ред. В. Р. Щербина; ред. тома И. С. Зильберштейн]. – Т. 91. – М. : «Наука», 1982. – 864 с.
7. Амусин М. Актуален ли Конрад? / Марк Амусин // Литературная учеба. – 1984. – № 5. – С. 214–220.
8. Амусин М. «Выстрел» и «Дуэль» / Марк Амусин // Нева. – 2002. – № 4. – С. 225–232.
9. Амусин М. Русская страда Джозефа Конрада / Марк Амусин // Нева. – 2007. – № 12. – С. 170–182.
10. Анастасьев Н. Владимир Набоков. Одинокий Король / Николай Анастасьев. – М. : ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. – 525 с.
11. Аникст А. Послесловие к «Тимону Афинскому» / Александр Абрамович Аникст // Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений : в 8 т. / [общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста]. – М. : «Искусство», 1957. – 1960. – Т. 7. – 1960. – С. 798–808.
12. Апдайк Дж. Дань уважения: / Джон Апдайк; [пер. А. Патрикеева] // Классики без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / [предисл. Н. Г. Мельникова]. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. 20). – С. 578–579.
13. Арьев А. И сны, и явь (О смысле литературно-философской позиции В.В.Набокова) / Андрей Арьев // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 204–213.
14. Ауэрбах Э. Филология мировой литературы: / Эрик Ауэрбах; [пер. с нем. Ю. Ивановой, П. Лещенко и А. Лызлова] // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 123–139.
15. Бабич Д. Каждый может выйти из зала. Театрализация зла в произведениях Набокова / Д.Бабич // Вопросы литературы. – 1999. – № 5. – С. 142–157.
16. Барабаш Ю.Я. «Мой бедный protégé» (Проза Шевченко: после Гоголя) / Юрий Барабаш // Вопросы литературы. – 2006. – № 6. – С. 127–155.
17. Барабтарло Г. Сверкающий обруч: О движущей силе у Набокова / Геннадий Барабтарло. – СПб: Гиперион, 2003. – 324 с.
18. Барт Р. Смерть автора: / Ролан Барт; [пер. с фр. С. Н. Зенкина] // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–390.
19. Бахтикиреева У.М. Творчество писателя-билингва в восприятии носителя русской языковой культуры / Улданай Бахтикиреева // Вопросы филологии. – 2005. – № 1. – С. 71–77.

20. Бахтикиреева У. М. Трансфер/Transfer / Улданай Бахтикиреева // Дружба народов. – 2009. – № 12. – С. 160–171.

21. Бахтин М. М. Из предыстории романного слова / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : «Худож. лит.», 1975. – С. 408–446.

22. Бахтин М. М. Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: «Худож. лит.», 1975. – С. 6–71.

23. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : «Сов. Россия», 1979. – 440 с.

24. Бахтин М. М. Слово в романе / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : «Худож. лит.», 1975. – С. 72–233.

25. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа. Очерки по исторической поэтике / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: «Худож. лит.», 1975. – С. 234–407.

26. Белова Т. Н. Разные лики Владимира Набокова / Т.Н.Белова // Вопросы литературы. – 1999. – № 2. – С. 350–357.

27. Белова Т.Н. Сквозные образы-символы в романном творчестве Набокова / Т.Н.Белова // Набоковский вестник. – Вып.6: В.В.Набоков и Серебряный век. – СПб.: «Дорн», 2001. – С. 92–98.

28. Берберова Н. Курсив мой. Главы из книги. Окончание / Нина Берберова // Октябрь. – 1988. – №12. – С. 174–202.

29. Берджесс Э. Поэт и педант / Энтони Берджесс; [пер. с англ. А. Патрикеева] // Классики без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / [предисл. Н. Г. Мельникова]. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. 20). – С. 575–578.

30. Бессонова А. С. Набоков – интерпретатор «Евгения Онегина» / А. С. Бессонова, В. А. Викторovich // А. С. Пушкин и В.В.Набоков: сб. докладов междунар.конф. (Санкт-Петербург,

15–18 апреля 1999) / [отв. ред. и сост. В. П. Старк]. – СПб. : «Дорн», 1999. – С. 279–289.

31. Битов А. Одноклассники. К 90-летию О.В.Волкова и В.В.Набокова / Андрей Битов // Новый мир. – 1990. – № 5. – С. 224–242.

32. Бицилли П. М. О Сирине («Приглашение на казнь», «Отчаяние») / П. М. Бицилли // Русская литература. – 1990. – № 2. – С. 134–154.

33. Бло Ж. Набоков = Nabokov / Жан Бло; [пер. с фр. В. и Е. Мельниковых] ; Набоков фонд (Санкт-Петербург). – СПб.: БЛИЦ, 2000. – 239 с., [12] л. ил., портр.

34. Блок А. А. Скифы / Александр Блок // Русская советская поэзия / [редкол. : Г. Беленький и др. ; сост. и подгот. текста В. Огнева и В. Фогельсона; вступ. статья В. Огнева]. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 49–51. – (Б-ка учителя).

35. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы = Vladimir Nabokov: the russian years: Биография / Брайан Бойд; [авториз. пер. Г. Лапиной]. – М.: Изд-во Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001. – 695 с., [12] л. ил., портр., факс.

36. Большакова А. Ю. Образ Запада в русской литературе / А. Ю. Большакова // Филологические науки. – 1998. – № 1. – С. 3–13.

37. Бонецкая Н. К. Проблемы методологии анализа образа автора / Н. К. Бонецкая // Методология анализа литературного произведения / [под ред. Ю. Б. Борева]. – М. : «Наука», 1988. – С. 60–85.

38. Будний В. Порівняльне літературознавство : [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

39. Букс Н. Звуки и запахи / Нора Букс // Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. – М.: Новое лит. обозрение, 1998.– 208 с.– (Научная б-ка).

40. Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско / Иван Александрович Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений в 6 т. / [редкол. : Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич; статья-послеслов. и коммент. А.Саакянц]. – М. : Худож. лит., 1988. – Т. 4 : Произведения 1914–1931. – 1988. – С. 53–71.

41. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева / Иван Александрович Бунин // Бунин И. А. Собрание сочинений в 9 т. / [под общ. ред. А. С. Мясникова и др.]. – М. : Издательство «Художественная литература», 1965–1967. – Т. 6. – 1966. – 340 с.

42. Васильев Н. Л. Историзм и относительность концепта «национальная литература» / Н. Л. Васильев // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Междунар. науч. конф. «Сравн. Литературоведение» (V Поспел. чтения) / [редкол. : П. А. Николаев и др.]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2003. – С. 53–58.

43. Васильева И. Н. «В высшей степени современное искусство» / И. Н. Васильева // Современный английский рассказ: на англ. языке; / [сост. В.А.Скороденко]. – М. : «Прогресс», 1978. – С. 3–36.

44. Вейдле В. В. Сири. «Отчаяние» / В. В. Вейдле // В. В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: антология / [сост. Б. Аверин и др.]. – СПб.: РХГИ, 1997–2001. – (Русский путь).

Т.1. – 1997. – С. 242–243.

45. Веретюк О. Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора) / Оксана Веретюк // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 69–73.

46. Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки / Александр Николаевич Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М. : Высш. шк., 1989. – С. 32–41.

47. Виноградов В. С. Перевод: Общие и лексические вопросы / В. С. Виноградов. – М. : КДУ, 2004. – 240 с.

48. Виралайнен М. Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности / М. Виралайнен // В.В.Набоков: pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В.Набокова: антология / [сост. Б. Аверин]. – СПб. : РХГИ, 1997–2001. – (Русский путь). – Т. 2. – 2001. – С. 261–269.

49. Вознесенская И.А. Джозеф Конрад и Генри Джеймс / И.А.Вознесенская // Вестник Ленинградского университета. – 1975. – Вып 3. – № 14. – С. 96–105.

50. Войнович В. Этуд [Электронный ресурс] / В. Войнович. – Режим доступа: <http://www.voinovich.ru>.

51. Вулф В. Льюис Кэрролл / Вирджиния Вулф; [пер с англ. Н.М.Демуровой] // Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье; [пер. с англ.] / Льюис Кэрролл; подгот. Н. М. Демурова ; [примеч. Н. М. Демуровой; ил. Д. Тенниела]. – [2-е изд., стер.]. – М. : Наука, 1990. – С. 248–250.

52. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский; [5-е изд., испр.]. – М. : Лабиринт, 1999. – 350, [1] с. – (Философия риторики. Риторика философии).

53. Высоцкая Н. А. Транскультура или культура в транс? / Наталья Александровна Высоцкая // Вопросы литературы. – 2004. – № 2. – С. 3–24.

54. Гаєвська О. Літературний неоромантизм як парадигма нової образності / О. Гаєвська // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Серія : Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2003. – Вип. 14. – С. 19–22.

55. Галинская И.Л. Льюис Кэрролл и загадки его текстов [Электронный ресурс] / И.Л.Галинская. – Режим доступа: <http://www.kuzbass.ru/moshkow/koi/CARROLL/galinskaya.txt>.

56. Галь Н. Я. Слово живое и мертвое: Из опыта переводчика и редактора / Н. Я. Галь. – [4-е изд., доп.]. – М. : Книга, 1987. – 272 с.

57. Гачев Г. Д. Национальные образы мира / Георгий Дмитриевич Гачев. – М. : Советский писатель, 1988. – 448 с.

58. Гениева Е. Ю. Конрад / Екатерина Юрьевна Гениева // История всемирной литературы в 9 томах / Гл. редкол: Г. П. Бердников (гл. ред.) и др.; [авт. вступ. замечаний Ю. Б. Виппер] / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького – М. : Издательство «Наука», 1983–1994. – Т.8. – 1994. – С. 378–382.

59. Гениева Е.Ю. Литературная ситуация на рубеже веков / Екатерина Юрьевна Гениева // История всемирной литературы в 9 томах / Гл. редкол: Г.П.Бердников (гл. ред.) и др.; [авт. вступ. замечаний Ю.Б.Виппер] / АН СССР; Ин-т мировой лит. им.

А.М.Горького – М.: Издательство «Наука», 1983–1994. – Т.8. – 1994. – С. 368–375.

60. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : «Сов. писатель» Ленингр. отд-е, 1971. – 464 с.

61. Голышко-Вольфсон Д. Фавориты отчаяния («Отчаяние» Владимира Набокова: преодоление модернизма) / Д. Голышко-Вольфсон // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова : антология / [сост. Б. Аверин]. – СПб.: РХГИ, 1997–2001. – (Русский путь). – Т. 2. – 2001. – С. 751–760.

62. Горбунов А. Н. Романы Френсиса Скотта Фицджеральда. «Великий Гэтсби» – зрелость мастерства [Электронный ресурс] / А. Н. Горбунов. – Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/gorb3.html>.

63. Горский И. К. Об исторической поэтике Александра Веселовского / И. К. Горский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 11–31.

64. Гофман Э.-Т.-А. Песочный человек / Эрнст Теодор Амадей Гофман ; [пер. с нем. А. Морозова] // Гофман Э.-Т.-А. Золотой горшок : [пер. с нем.] – М. : Сов. Россия, 1991. – С. 135–170.

65. Грейсон Дж. Французский связной: Набоков и Альфред де Мюссе / Джейн Грейсон ; [пер. с англ. Д.Александрова] // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова: антология / [сост. Б. Аверин]. – СПб.: РХГИ, 1997–2001. – (Русский путь). – Т. 2. – 2001. – С. 387–435.

66. Гусейнов Ч. Г. Проблемы двуязычного художественного творчества в советской литературе / Ч. Г. Гусейнов // Единство, рожденное в борьбе и труде. Новая историческая общность людей – советский народ и литература социалистического реализма / [ред. кол. В. М. Озеров, М. Н. Пархоменко, В. Р. Щербина]. – М. : Изд-во «Известия», 1972. – С. 300–316.

67. Гэрко Л. «Один из нас» / Лео Гэрко; [пер. с англ. В.Иванова] // Иностранная литература. – 2000. – №7. – С.179–183.

68. Демурова Н. М. О переводе сказок Кэрролла // Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там

увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье ; [пер. с англ.] / Льюис Кэрролл; подгот. Н. М. Демурова; [примеч. Н. М. Демуровой ; ил. Д. Тенниела]. – [2-е изд., стер.]. – М. : Наука, 1990. – С. 315–336.

69. Денисова Т. Н. Глобальне та локальне: параметри культури / Тамара Наумівна Денисова // Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть: Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США (Київ, 24–26 вересня 2002 р.) / [укл. Т. Н. Денисова]. – К. : ІМВ, 2004. – С. 573–580.

70. Джейнзуэй Э. Мир Набокова / Элизабет Джейнзуэй; [пер. с англ. Н. Пальцева] // Классики без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / [предисл. Н. Г. Мельникова]. – М.: Новое лит. обозрение, 2000. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. 20). – С.562–574.

71. Джонс Н. Молли : [роман] / Нэнси Джонс; [пер. с англ. Т.Косова]. – М. : Махаон, 2003. – 224 с. – (Современная классика).

72. Долинин А. Бедная «Лолита» / Александр Долинин // Набоков В. Лолита: [роман]; пер. с англ. автора. – М.: Худож.лит.,1991. – С. 5–14.

73. Долинин А. Комментарии / Александр Долинин // Набоков В. Лолита : [роман] ; пер. с англ. автора. – М. : Худож. лит., 1991. – С. 356–414.

74. Долинин А. А. Цветная спираль Набокова / Александр Долинин // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь: роман. Эссе. Интервью. Рецензии. – М. : Книга, 1989. – С. 438–469.

75. Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях / Федор Михайлович Достоевский // Достоевский Ф. М. Дядюшкин сон. Село Степанчиково. Скверный анекдот. Зимние заметки о летних впечатлениях. – Л. : Лениздат, 1982. – С. 372–434.

76. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание / Федор Михайлович Достоевский. – М. : «Художественная литература», 1969. – 560 с.

77. Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX века / Н. Я. Дьяконова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984. – 192 с.

78. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур / Диониз Дюришин ; [пер. со словацкого и комментарии

И. А. Богдановой; предисловие Ю.В.Богданова]. – М. : «Прогресс», 1979. – 320 с.

79. Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова или в поисках потерянного рая / Виктор Ерофеев // Вопросы литературы. – 1988. – № 10. – С. 125–160.

80. Етоев А. Другая половинка монеты. Рождение уникального жанра [Электронный ресурс] / А. Етоев. – Режим доступа: <http://www.ozon.ru/?context=detail&id=198662>.

81. Жирмунский В. М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур / Виктор Максимович Жирмунский // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л.: «Наука», 1979. – С. 66–83.

82. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века / Наталья Юрьевна Жлуктенко. – К. : Выща шк. Изд-во при Киев. гос. ун-те, 1988. – 157, [2] с.

83. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу ; [4-е вид.] – К. : Факт, 2007. – 148 с. – (Сер. «Висока полиція»).

84. Зверев А. Мифотерапевт Джон Барт / Алексей Зверев // Барт Дж. Плавающая опера: [роман]; пер. с англ. А.Зверева. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 311–316.

85. Зверев А.М. Набоков / Алексей Зверев. – М.: Мол.гвардия, 2004. – 2-е изд. – 453[11] с.: ил. – (Жизнь замечат людей: Сер. биогр.; Вып. 903).

86. Земсков В. Б. Образ России на «переломе» времен [Электронный ресурс] / В. Б. Земсков. – Режим доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37&binn_rubrik_pl_articles=246.

87. Злочевская А. В. Поэтика Владимира Набокова: новации и традиции / А. В. Злочевская // Русская литература. – 2000. – №1. – СПб. : «Наука». – С. 40–62.

88. Злочевская А.В. Творчество В.Набокова в контексте мирового литературного процесса XX в. / А. В. Злочевская // Филологические науки. – 2003. – № 4. – С. 23–31.

89. Злочевская А. В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века :

[монография] / А. В.Злочевская. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 185, [1] с.

90. Злочевская А. В. Эстетические новации Владимира Набокова в контексте традиций русской классической литературы / А. В.Злочевская // Вестник Моск. университета. Сер. 9. Филология. – 1997. – № 4. – С. 16–17.

91. Зусман В. Г. «Свое» и «чужое» как концепт культурологии / В. Г. Зусман // Межкультурная коммуникация: [учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям: 032800 «культурология», 032900 «рус. яз. и лит.», 033200 «иностр. яз.»] / М-во образования Рос. Федерации; Нижегород. гос. лингвист. ун-т им. Н. А. Добролюбова. Австрийс. б-ка НГЛУ; [В. Г. Зинченко и др.]. – Нижний Новгород : Изд-во «ДЕКОМ», 2001. – С. 242–243.

92. Иваск Ю. Мир Владимира Набокова / Юрий Иваск; [пер. Н.Казаковой] // Классики без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / [предисл. Н. Г. Мельникова]. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. 20). – С. 557–562.

93. Кану М. Душа Дании – Карен Бликсен [Электронный ресурс] / Мария Кану. – Режим доступа: <http://www.womanineurope.com/magazin/numbers/a12/kunst.php>.

94. Кардин В. Хоть и с опозданием / В. Кардин // Звезда. – 1998. – № 3. – С. 223–224.

95. Кеттл А. Введение в историю английского романа / Аллен Кеттл; [пер. с англ. В. Воронина, М. и В. Тарховых; вступ. статья В. Ивашевой; примеч. В. Скороденко]. – М. : Прогресс, 1966. – 446 с. с ил.; 2 л. портр.

96. Кириллова Т. Д. Джозеф Конрад / Т. Д. Кириллова // История зарубежной литературы (Вторая половина XIX – начало XX века) / Ковалева Т. В. [и др.]. – Мн : Завигар, 1997. – С. 271–276.

97. Кнабе Г. Эти пятьдесят лет / Георгий Кнабе // Вопросы литературы. – 2007. – №2. – С. 143–160.

98. Ковсан М. Един в трех лицах: автор, повествователь, рассказчик... / М. Ковсан // Литературная учеба. – 1987. – № 2. – С. 149–155.

99. Конрад Дж. Зруйнована надія / Джозеф Конрад; [пер. з англ. І.Гришина-Грищука] // Слово і час. – 1997. – № 9. – С. 59–64.

100. Конрад Дж. Письма / Джозеф Конрад; [пер. с англ. М.Красновского] // Иностранная литература. – 2000. – №7. – С.235–245.

101. Конрад Н. И Проблемы современного сравнительного литературоведения / Николай Иванович Конрад // Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи. – М. : Гл. ред. Восточной лит-ры, 1972. – С. 290–314.

102. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу: [навч. посібник] / Віктор Коптілов. – К. : Юніверс, 2003. – 280 с.

103. Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности: [монография] / А. А. Кораблев; Донец. нац. ун-т. – Донецк: Донец. нац. ун-т, 2001. – 224 с. : ил.

104. Костенко А. Н. Автор и герой как отражение двоemiрия в романе Дж.Конрада «Глазами Запада» // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: літературознавство. – Вип. 4 (60). – Х.: ППВ «Нове слово», 2009. – С. 41–49.

105. Костенко А. Н. В. В. Набоков и его перевод повести Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» // Нова філологія. – 2002. – № 4(15). – Запоріжжя : ЗДУ, 2002. – С. 225–231.

106. Костенко А. Н. Жанровый синтез романа В. Набокова «Бледное пламя» // Проблема свободы выбора в американской цивилизации: Материалы XXX Международной конференции ОИКС (Москва, 17–22 декабря 2004). – М. : фак-т журналистики МГУ, 2004. – С. 140–144.

107. Костенко А. Н. Игра как доминирующий фактор развития сюжета в истории К. Бликсен «Мечтатели» // Нова філологія. – Запоріжжя: ЗНУ, 2009. – С. 46–50.

108. Костенко А. Н. Комментарий В. В.Набокова к переводу романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: мир Пушкина и мир Набокова // Література в контексті культури. – Дн-вськ : Вид-во ДНУ, 2006. – С. 133–139.

109. Костенко А. Н. Набоков-переводчик: новые подходы в теории и практике // Вісник Сумського державного університету.

Серія: Філологічні науки. – Т.2. – Суми : Вид-во СумДУ, 2006. – С. 140–145.

110. Костенко А. Н. «Полиглоты» У.Джерарди: роман о жизни и литературе // Вісник Дніпропетровського національного університету. Серія: Літературознавство, журналістика. – Вип. 10 : Соціальні комунікації. – Т. 16. – № 12. – Дн-вськ : Видавництво ДНУ, 2008. – С. 207–212.

111. Костенко А. Н. Проблема национальной идентичности и творчество В. Набокова // Мова і культура. – Вип.10. – Т. II. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2008. – С. 211–215.

112. Костенко А. Н. Романы В. Набокова «Дар» и «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» как примеры метаповествования // Мова і культура. – Вип. 8. – Т.VI. – Ч. 1. : Художня література в контексті культури. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2005. – С.147–154.

113. Костенко А. Н. Трансформация романтического в новеллах Дж.Конрада (на примере «Юности» и «Тайного спутника») // Від бароко до постмодернізму: [зб. наук. пр.] / редкол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2009. – Вип. XIII. – С. 216–222.

114. Костенко А. Н. У. Джерарди и А. П.Чехов: вопрос диалога культур // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. Збірник наукових праць. Вип. 1. – Сімферополь : Кримський Архів, 2008. – С. 310–316.

115. Костенко Г. М. Автор і герой у художньому світі Карен Бліксен (на прикладі повістей «Дороги навкруг Пізи» та «Поет» // Літературознавчі студії. – Вип. 26. – К. : Вид-во КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2010. – С. 307–312.

116. Костенко Г.М. Білінгвізм В.Набокова в авторській самооцінці (роман «Speak, Memoгу» та «Інші береги») // Літературознавчі студії. – Вип. 23. – Ч. 1. – К.: Вид-во КНУ ім. Т.Г.Шевченка, 2009. – С. 240–244.

117. Костенко Г. М. Діалог культур – Схід та Захід в оповіданнях Дж.Конрада «Лагуна» та «Караїн: спогад» // Сучасні літературознавчі студії. Випуск 5. Схід на Заході, Захід на Сході: діалог світоглядних та художніх парадигм. Збірник наукових

праць / Гол. ред. В. І. Фесенко. – К. : Вид центр КНЛУ, 2008. – С. 141–147.

118. Костенко Г. М. Метафоричність зображення моря і корабля у творах Джозефа Конрада // Гуманітарний вісник. Серія: Іноземна філологія. – Число дев'яте. – Черкаси : ЧДТУ, 2005. – С. 33–36.

119. Костенко Г. М. Міфопоетичне начало у фантастиці та в автобіографічній прозі В. Набокова // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету: Linguarum VIII. Філологія. Педагогіка. Психологія. – Вип. 16. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2008. – С. 85–89.

120. Костенко Г.М. Останні романи В.Набокова: світ реальності та світ автора // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету: Linguarum VIII. Філологія. Педагогіка. Психологія. – Вип. 18. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2009. – С. 144–149.

121. Костенко Г. М. Подорож як відкриття іншого та самого себе (Дж. Конрад та В.С.Моем) // Сучасні літературознавчі студії. Випуск 6. Подорож як літературознавча та культурологічна проблема. Збірник наукових праць / Гол. ред. В. І.Фесенко. – К. : Вид центр КНЛУ, 2009. – С. 128–136.

122. Костенко Г. М. Проблема автора в романі Володимира Набокова «Пнін» // Слово і час. – № 9. – 2009. – С. 60–65.

123. Костенко Г. М. Роман В. Набокова «Ада» як зразок метаоповідання: авторські алюзії та ремінісценції // Мова і культура. – Вип. 11. – Т.ХІ (123). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – С. 252–257.

124. Костенко Г. М. Роман В. Набокова «Лоліта» : запитання без відповідей // Гуманітарний вісник. Серія: Іноземна філологія. – Число дев'яте. – Черкаси: ЧДТУ, 2004. – С. 59–62.

125. Костенко Г. М. Світи Джозефа Конрада: від зовнішнього світла до внутрішньої темряви // Гуманітарний вісник. Серія : Іноземна філологія. – Число десять. – Черкаси : ЧДТУ, 2006. – Т.1.– С. 45–48.

126. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева; [пер. з фр. З. Борисюк]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.

127. Кузнецов П. Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика / П. Кузнецов // Новый мир. – 1992. – № 10. – С. 243–250.

128. Кэрролл Л. Аня в Стране Чудес / Льюис Кэрролл; [авториз. пер. с англ. В.Набокова]. – М. : Сов. композитор, 1991. – 80 с.

129. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье / Льюис Кэрролл; [пер. с англ. Н. М. Демуровой]. – Мн.: Юнацтва, 1993. – С. 7–92.

130. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес / Сказку Льюиса Кэрролла рассказывает Борис Заходер. – Ташкент: Укитувчи, 1986. – 142 с.

131. Левидов А. М. Автор-образ-читатель / Александр Михайлович Левидов; [предисловия В. Н. Месяцева и В. Г. Иванова, И. И. Тихомирова]. – [2-е изд., доп.]. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. – 350 с. : 8 л. ил.

132. Левин Ю. Д. Восприятие творчества иносациональных писателей / Ю. Д. Левин // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы исследования / [под ред. А. С. Бушмина]. – Л. : Изд-во «Наука» Ленингр. отд-е, 1974. – С. 237–273.

133. Левин Ю. И. Биспациальность как инвариант поэтического мира В.Набокова / Ю. И. Левин // Russian Literature XXVIII. – Nirth-Holland, 1990. – P. 45–123.

134. Липнягова С. Г. Концепт «театр» в английском романе XX века [Электронный ресурс] / С. Г. Липнягова // Вестник Красноярского гос. ун-та. Серия «Гуманитарные науки». – 2006. – № 6. Режим доступа к журналу: http://library.krasu.ru/ft/ft_articles/0112792.pdf.

135. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики / Марк Наумович Липовецкий; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: УрГПУ, 1997. – 317 с.

136. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма / Марк Липовецкий // Вопросы литературы. – 1994. – № 3. – С. 72–95.

137. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Дмитрий Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.

138. Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 605, [2] с., [1] л. портр.

139. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Алексей Федорович Лосев // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / [вступ. ст. А. А. Тахо-Годи]. – М.: Политиздат, 1991. – С. 23–186.

140. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий : [пособие для учителя] / Юрий Михайлович Лотман. – Л.: Просвещение, 1980. – 416 с.

141. Лотман Ю. М. «Человек, каких много» и «исключительная личность» (К типологии русского реализма первой половины XIX в.) / Юрий Михайлович Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб.: «Искусство», 1997. – С. 743–747.

142. Манн Т. Искусство романа / Томас Манн; [пер. с нем. Е.Эткинда] // Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. / [вступ. статья Б.Сучкова] – М.: Изд-во «Художественная литература», 1959–1961. – Т. 10 : Статьи (1929–1955). – 1961. – С. 272–287.

143. Манн Т. Смерть в Венеции / Томас Манн ; [пер. с нем. Н. Манн] // Манн Т. Новеллы: [пер. с нем.]. – Л.: Худож. лит., 1984. – С. 96–143.

144. Марков В. А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) / В. А. Марков // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига : Зинатне, 1990. – С. 133–145.

145. Марченко О. Глобалізація і проблема національно-культурної та релігійної ідентичності / Оксана Марченко // Проблеми гуманітарних наук: зб. наук. праць. – Вип. 11. – Дрогобич: НВЦ «Каменяр», 2003. – С. 35–44.

146. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия / Magdalena Medarić // Russian Literature. – Amsterdam (North-Holland), 1991. – No. XXIX. – P.79–100.

147. Медведев А. Перехитрить Набокова / Алексей Медведев // Иностранная литература. – 1999. – № 12. – С. 217–229.

148. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Елеазар Моисевич Мелетинский // Вопросы философии. – 1991. – № 10. – С. 41–47.

149. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Елеазар Моисевич Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии / [под ред. Е. М. Мелетинского]. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – С.73–149.

150. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Елеазар Моисевич Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 920 с.

151. Мемуары на сломе эпох // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 3–34.

152. Михайлов О. Примечания / О.Михайлов // Бунин И. А. Собрание сочинений в 9 т. / [под общ. ред. А. С. Мясникова и др.]. – М.: Издательство «Художественная литература», 1965–1967. – Т. 6. – С. 311–323.

153. Михайлов О. Н. Разрушение дара: О Владимире Набокове / О. Н. Михайлов // Москва. – 1986. – № 12. – С. 66–72.

154. Михайловская Н. Г. О художественном билингвизме в советской литературе / Н. Г. Михайловская // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. – 1981. – Т. 40. – № 2. – С. 99–108.

155. Михальская Н. П. История английской литературы: [учебник для гуманитарных факультетов вузов] / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М.: Издательский центр «Академия», 1998. – 516 с.

156. Міцкевич А. Гражина: [поема] / Адам Міцкевич; [пер. з польськ. М. Терещенка]. – К.: Держ вид-во художньої літ-ри, 1947. – 34, [2] с. – (Б-ка художньої літератури).

157. Міцкевич А. Пан Тадеуш, або Останній наїзд на Литві: Шляхет. історія 1811 і 1812 рр.: У 12 кн., писана віршами: З польської / Адам Міцкевич; [пер. та передмова М.Рильського; ілюстрації О.Литвинова]. – К.: Дніпро, 1989. – 347, [2] с.: кольор. іл.

158. Моклиця М. Міф як альтернативна реальність в літературі XX ст. / Марія Моклиця // Українська мова й література в

середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 1. – С. 57–61.

159. Морозова Т. Достоевский глазами мира : Заметки с женевского симпозиума [Электронный ресурс] / Т. Морозова. – Режим доступа: <http://www.moskvam.ru/2004/12/morozova.htm>.

160. Мулярчик А. С. Русская проза Владимира Набокова / Александр Сергеевич Мулярчик. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997. – 137, [2] с.: ил.

161. Набоков В.В. Антон Чехов / Владимир Владимирович Набоков; [пер. с англ. Г. Дашевского и А. Курт] // Набоков В. Лекции по русской литературе: [пер. с англ.] / Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев; [предисл. И. Толстого]. – М. : Изд-во Независимая Газета, 1998. – С. 319–370.

162. Набоков В. Весна в Фиальте / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. Круг: Поэтические произведения; Рассказы. – Л.: Худож. лит., 1990. – С. 390–407.

163. Набоков В. В. Гюстав Флобер / Владимир Владимирович Набоков; [пер. с англ. Г. Дашевского] // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / В. Набоков; [под общ. ред. В.Харитоновой]. – М. : Изд-во Независимая Газета, 2000. – С. 183–238.

164. Набоков В. Дар: [роман] / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. / [сост., вступ. ст., с. 3–32, В.В.Ерофеева; послесл., примеч. О.Дарка]. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – Т. 3. – 1990. – С. 5–330.

165. Набоков В. В. Другие берега: [роман] / Владимир Владимирович Набоков. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2003. – 284, [4] с. – (Классическая и современная проза).

166. Набоков В. В. Защита Лужина: [роман] / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. Истребление тиранов: Избр. проза. – Мн. : Маст.літ., 1989. – С. 100–250.

167. Набоков В. В. Искусство перевода; [пер. с англ. Е. Рубиновой и А. Курт] // Набоков В. Лекции по русской литературе: [пер. с англ.] / Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев ; [предисл. И. Толстого]. – М. : Изд-во Независимая Газета, 1998. – С. 389–397.

168. Набоков В. В. Истинная жизнь Себастьяна Найта : [роман] / Владимир Владимирович Набоков; [пер. с англ. А. Горянина и М. Мейлаха] // Набоков В.В.Истинная жизнь Себастьяна Найта. Романы. – М. : ООО «Фирма «Издательство АСТ»; Харьков : Фолио, 1998. – С. 5–180.

169. Набоков В. В. Лев Толстой / Владимир Владимирович Набоков; [пер. А.Курт] // Набоков В. Лекции по русской литературе: [пер. с англ.] / Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев; [предисл. И. Толстого]. – М. : Изд-во «Независимая газета», 1998. – С. 221–315.

170. Набоков В. В. Лолита : [роман] / Владимир Владимирович Набоков ; [пер. с англ. автора]. – Краснодар: изд-во «Соло» СП «Лесинвест, ЛТД», 1991. – 304 с.

171. Набоков В. Марсель Пруст / Владимир Владимирович Набоков ; [пер. В. Дашевского] // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / В.Набоков; [под общ. ред. В.Харитоновой]. – М. : Издательство Независимая Газета, 2000. – С. 275–321.

172. Набоков В. Машенька : [роман] / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. Истребление тиранов: Избр. проза. – Мн. : Маст.літ., 1989. – С. 19–99.

173. Набоков В. Мигель де Сервантес Сааведра / Владимир Владимирович Набоков ; [пер. с англ. Г.Дашевского] // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / В.Набоков; [под общ. ред. В.Харитоновой]. – М. : Издательство Независимая Газета, 2000. – С. 481–507.

174. Набоков В. В. Отчаяние : [роман] / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. В. Собрание сочинений в 4 т. / [сост., вступ. ст., с. 3–32, В. В. Ерофеева ; послесл., примеч. О. Дарка]. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – Т. 3. – 1990. – С. 333–462.

175. Набоков В. В. О хороших читателях и хороших писателях / Владимир Владимирович Набоков; [пер. М. Мушинской] // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / В.Набоков; [под общ. ред. В.Харитоновой]. – М. : Изд-во

«Независимая газета», 2000. – С. 23–29.

176. Набоков В. Пильграм / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. В. Рассказы. Воспоминания / [сост., подгот. текстов, предисл. А. С. Мулярчика ; коммент. В. Л. Шохиной]. – М. : Современник, 1991. – С. 248–261.

177. Набоков В. В. Письмо в Россию / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. В. Собрание сочинений в 4 т. / [сост., вступ. ст., с. 3–32, В. В. Ерофеева; послесл., примеч О.Дарка]. – М. : Изд-во «Правда», 1990. – Т. 1. – 1990. – С. 305–308.

178. Набоков В. В. Постскриптум к русскому изданию / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. Лолита ; [пер. с англ. автора] / В. Набоков; [вступ. ст. и коммент. А.Долинина]. – М. : Худож. лит., 1991. – С. 348–351.

179. Набоков В. В. Приглашение на казнь : [роман] / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. Истребление тиранов: Избр. проза. – Мн. : Маст. літ., 1989. – С. 251–378.

180. Набоков В. В. Путеводитель по Берлину / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. В. Собрание сочинений в 4 т. / [сост., вступ. ст., С. 3–32, В. В. Ерофеева; послесл., примеч О.Дарка]. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – Т. 1. – 1990. – С. 336–340.

181. Набоков В. В. Федор Достоевский / Владимир Владимирович Набоков; [пер. А. Курт] // Набоков В. Лекции по русской литературе : [пер. с англ.] / Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев; [предисл. И.Толстого]. – М. : Издательство независимая Газета, 1998. – С. 175–218.

182. Набоков В. Франц Кафка. «Превращение» / Владимир Владимирович Набоков; [пер. В.Гольшева] // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / В.Набоков; [под общ. ред. В. Харитоновна]. – М. : Изд-во «Независимая газета», 2000. – С. 325–364.

183. Найдер З. Европа Джозефа Конрада / Здзислав Найдер; [пер. с польского Х. Найдер] // Европа: журнал Польского института международных дел. – 2002. – Т. 2. – № 2(3). – С. 63–78.

184. «...Наименее русский из всех русских писателей...»: Георгий Адамович о Владимире Сирине (Набокове) // Дружба народов. – 1994. – № 6. – С. 216–237.

185. Наливайко Д. С. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / Дмитро Сергійович Наливайко. – К. : Основи, 1998. – 584 с.

186. Нахлік Є. Проблема письменницького бі(полі)лінгвізму / Євген Нахлік // Сучасність. – 1996. – № 10. – С. 129–134.

187. Нестеров А. Автоперевод как автокомментарий / Андрей Нестеров // Иностранная литература. – 2001. – № 7. – С. 249–255.

188. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы : [учебное пособие] / Н. А. Николина. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 424 с.

189. Ничипоров И. Б. «Автобиографический» роман в творчестве И. Бунина и В.Набокова («Жизнь Арсеньева» и «Другие берега») [Электронный ресурс] / И. Б. Ничипоров // Православный образовательный портал. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37234.php>.

190. Носик Б. М. Мир и дар Набокова: Первая русская биография писателя / Б. М. Носик. – СПб. : Золотой век : Диамант, 2000. – 533, [2] с.

191. Няццу А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі / А. Є. Няццу. – Чернівці : Рута, 1997. – 223 с.

192. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман / Хосе Ортега-і-Гасет; [пер. з ісп. В.Сахно] // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К. : Вид-во «Основи», 1994. – С. 273–305.

193. Осипова О .С. Система архетипов сознания. Традиционный славянский архетипический комплекс идей / О. С. Осипова // Архетипические образы в мировой культуре. – СПб.: «Государственный Эрмитаж», 1998. – С. 72–74.

194. Особенности свидетеля, права художника (Обсуждаем проблемы мемуарной литературы) // Вопросы литературы. – 1974. – № 4. – С. 45–131.

195. Оутс Дж.К. Субъективный взгляд на Набокова / Джойс К. Оутс ; [пер. с англ. Н. Пальцева] // Классики без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / [предисл. Н.Г. Мельникова]. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – (Новое

литературное обозрение. Научное приложение; Вып. 20). – С. 584–587.

196. Паустовский К. Г. Иван Бунин // Бунин И. А. Повести, рассказы, воспоминания / [подгот. текста и примеч. П. Л. Вячеславова]. – М., 1961. – С. 3–18.

197. Петрова О.В. Межкультурная коммуникация в переводе / О. В. Петрова // Межкультурная коммуникация: [учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям: 032800 «культурология», 032900 «рус. яз. и лит.», 033200 «иностр. яз.»] / М-во образования Рос. Федерации. Нижегород. гос. лингвист. ун-т им. Н. А. Добролюбова. Австрийс. б-ка НГЛУ; [В.Г. Зинченко и др.]. – Нижний Новгород: Изд-во «ДЕКОМ», 2001. – С. 85–90.

198. Плотникова Е. В. Билингвизм культур в творческом наследии В. В. Набокова: дис. ... кандидата культурологических наук : 24.00.01 / Плотникова Елена Вячеславовна. – М., 2004. – 117 с.

199. Погинайко О. П. Автопереклад як особливий вид перекладу / О. П. Погинайко // Наукові записки / Національний університет «Києво-Могилянська академія». – 2007. – Т. 72. – С. 53–59.

200. Попова М. К. Проблема национальной идентичности и литература / М. К. Попова // Вестник ВГУ. – Серия 1 : Гуманитарные науки. – 2001. – № 2. – С. 45–48.

201. Потебня А. А. Психология поэтического и прозаического мышления / Александр Афанасьевич Потебня // Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня ; [сост., подгот. текста и примеч. А. Л. Топоркова ; предисл. А. К. Байбурина]. – М. : Правда, 1989. – С. 201–235.

202. Пригожин И. Философия нестабильности / Илья Пригожин // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 46–52.

203. Проффер К. Ключи к «Лолите» / Карл Проффер; [пер. с англ. и предисл. Николая Махлаюка и Сергея Слободянюка; послесл. Дональда Бартона Джонсона]. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 301, [2] с.

204. Пушкин А.С. «...Вновь я посетил» / Александр Сергеевич Пушкин // Пушкин А. С. Избранные сочинения / [редкол. :

Г. Беленький, П. Николаев ; сост., вступит. статья, примеч. и подбор ил Л. Соболева]. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 446–447.

205. Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах / Александр Сергеевич Пушкин ; [переизд., предисл., примеч. и пояснит. статьи С.Бонди]. – М.: «Дет. лит.», 1976. – 304 с.: ил. – (Школьная б-ка).

206. Пушкин А. С. О Мильтоне и переводе «Потерянного рая» Шатобрианом / Александр Сергеевич Пушкин // Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. – М.: «Худ.лит.», 1974–1978. – Т. 6: Критика и публицистика. – 1976. – С. 202–210.

207. Разинцева А. В. Наследие Джозефа Конрада и американский роман 1920-х годов (Ф. С. Фицджеральд и Э. Хемингуэй) : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. фил. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (американская литература)» / А.В.Разинцева – М., 1996. – 20 с.

208. Розанова М. С. Проблема межкультурной коммуникации в контексте философско-художественного освоения современной реальности [Электронный ресурс] / М. С. Розанова. – Режим доступа: <http://paradigma.narod.ru/02/rozanova.html>.

209. Романова Г. Р. Философско-эстетическая система Владимира Набокова и ее художественная реализация: период американской эмиграции : дис. ...доктора филол. наук: 10.01.01 / Романова Галина Романовна. – Владивосток, 2007. – 419 с.

210. Ронен О. «М/Ж». Об оглавлении «Капитанской дочки» / Олег Ронен // Звезда. – 2004. – № 7. – С. 225–231.

211. Руссова С. Постмодернізм у сучасній поезії, або Набоков – автор-«трікстер» / Світлана Руссова // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 17–23.

212. Рягузова Л. Н. Концептуализированная сфера «творчество» художественной системе В. В. Набокова / Л.Н.Рягузова. – Краснодар : Куб. гос. ун-т, 2000. – 184 с.

213. Сабурова О. Автор и герой в романе «Отчаяние» В.Набокова // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова: антология / [сост. Б. Аверин]. – СПб.: РХГИ, 1997. –2001. – (Русский путь). – Т. 2. – 2001. – С. 741–750.

214. Сахаров Вс. В. В. Набоков – русский писатель

[Электронный ресурс] / Вс. Сахаров. – Режим доступа: <http://www.ostrovok.de/old/prose/saharov/essay013.htm>.

215. Сидорова О. Г. Английский язык и конфликт культур в постколониальном романе / О.Г.Сидорова // Известия Уральского государственного университета. – 2003. – № 28. – С. 139–147.

216. Скляренко А. «Ада» как роман-шарадид [Электронный ресурс] / А.Скляренко. – Режим доступа : <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/sklyarenko5.doc>.

217. Скуратовская Л. И. Поэтика английской детской литературы XIX–XX веков: [учеб. пособие] / Л. И. Скуратовская. – Днепропетровск : ДГУ, 1989. – 52 с.

218. Скуратовская Л.И. «Алиса» в новом облике / Л.И.Скуратовская, И.С.Матвеева // Тетради переводчика / [под ред. Л.С.Бархударова]. – Вып. 17. – М.: Междунар. отношения, 1980. – С. 61–71.

219. Словацкий Ю. Ламбро, Греческий повстанец : [поема] / Юлиуш Словацкий; [пер с польского Е. Полонской] // Словацкий Ю. Избранные сочинения в 2 т. / [пер.с польского; общ ред М.Рыльского]. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – Т. 1. – 1960. – С. 269–305.

220. Сміт Е.Д. Національна ідентичність / Е. Д. Сміт; [пер. з англ. П. Тарашук]. – К. : «Основи», 1994. – 224 с.

221. Соловьева Е. Е. Образ русской природы в творчестве Джозефа Конрада / Е. Е. Соловьева // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып.30. – № 10 (148). – С. 138–142.

222. Станишич Й. К проблеме двуязычия и многоязычия в литературе южных славян (из истории литератур Сербии, Хорватии, Черногории) / Й. Станишич // Многоязычие и литературное творчество / [отв. ред. акад. М. П. Алексеев]. – Л. : «Наука» Ленинград. отд-е, 1981. – С. 149–239.

223. Стахов Д. Имидж России. Как быть любимой / Дмитрий Стахов, Андрей Коротков // Огонек. – 2002. – № 39 (4767). – С. 25–27.

224. Стендаль. Красное и черное: [роман] / Стендаль ; [пер. с фр. С. Боброва и М. Богословской]. – М.: Правда, 1989. – 560 с.

225. Строев А. Ф. Герой – персонаж – система действующих лиц / А. Ф. Строев // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 523–538.

226. Тарви Л. Писатели XX века: Судьба и билингвизм / Л.Тарви // Набоковский вестник. – Вып. 6 : В.В.Набоков и Серебряный век. – СПб.: «Дорн», 2001. – С. 125–135.

227. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К. : Вид дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.

228. Теличко Т. Г. Россия и русская литература «глазами Англии»: к вопросу о национальной идентичности в литературе / Т. Г. Теличко // Античність – Сучасність (питання філології). – Вып. 3. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – С. 141–149.

229. Глостанова М. Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми / Мария Глостанова // Иностранная литература. – 2003. – № 1. – С. 238–251.

230. Тодоров Ц. Поэтика / Цветан Тодоров ; [пер. с франц. А. К. Жолковского] // Структурализм: «за» и «против» : сб. статей / [под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова]. – М. : Изд-во «Прогресс», 1975. – С. 37–113.

231. Толстой Л. Н. Анна Каренина / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 т. – М. : «Художественная литература», 1972–1976. – Т. 9. Анна Каренина. Роман в 8-ми ч. / [Ч. 5–8.; примеч Э.Г.Бабаева]. – 1975. – 445 с.

232. Толстой Л. Н. Война и мир / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л. Н. Избранные произведения в 3 т. – М. : «Художественная литература», 1988. – Т. 1. – 1988. – 640 с.

233. Толстой Л. Н. Хаджи-Мурат / Лев Николаевич Толстой // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 т. – М. : «Художественная литература», 1975–1976. – Т. 12: Пьесы. Повести и рассказы, 1903–1905 / [примеч. К. Н. Лапунова]. – 1976. – С. 253–366.

234. Трубецкова Е. Г. Литературные мистификации Набокова и Ходасевича / Е. Г. Трубецкова // Набоковский вестник. – Вып. 6 : В. В. Набоков и Серебряный век. – СПб. : «Дорн», 2001. – С. 56–63.

235. Туксаитова Р. О. Художественный билингвизм: к

определению понятия / Р. О. Туксайтова [Электронный ресурс] / Р.О.Туксайтова // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 39. – С. 198–206. – Режим доступа к журналу:

[http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0039\(01_10_2005\)&xsl=showArticle.xslt&id=a17&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0039(01_10_2005)&xsl=showArticle.xslt&id=a17&doc=../content.jsp).

236. Туманова А. Б. Образные сравнения как показатели национального менталитета [Электронный ресурс] / А. Б. Туманова. – Режим доступа к журналу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Natural/Vdpu/Movozn/2008_14/article/49.pdf.

237. Урнов Д. М. Джозеф Конрад / Д.М.Урнов. – М. : «Наука», 1977. – 127 с. : 1 л. ил. – (Серия «Из истории мировой культуры»).

238. Урнов Д. М. Национальная специфика литературы как предмет исторической поэтики / Д. М. Урнов // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения: [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; [редкол.: М. Б. Храпченко и др.]. – М. : «Наука», 1986. – С. 168–187.

239. Урнов Д. М. Приглашение на суд (О Владимире Набокове) / Д. М. Урнов // Урнов Д. М. Пристрастия и принципы: Спор о литературе: [сборник]. – М. : Советский писатель, 1991. – С. 96–114.

240. Урнов М. В. Английская литература 70–90-х годов / М. В. Урнов // История всемирной литературы: В 9 томах / Гл. редкол: Г.П.Бердников (гл. ред.) и др. ; [авт. вступ. замечаний Ю. Б. Виппер] / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького – М. : Издательство «Наука», 1983–1994. – Т. 7 [редкол. И. А. Бернштейн (отв. ред.) и др.]. – М. : Изд-во «Наука», 1991. – С. 349–359.

241. Ухова Е. Призма памяти в романах Владимира Набокова / Елена Ухова // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 159–166.

242. Финкель А.М. Об автопереводе (На материале авторских переводов Г. Ф. Квитки-Основьяненко) / А. М. Финкель // Теория и критика перевода / [отв. ред проф. Б.А.Ларин]. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1962. – С. 104–125.

243. Флобер Г. Госпожа Бовари: [роман] / Гюстав Флобер; [пер. с франц. Н.Любимова]. – М. : «Тройка», 1993. – 336 с.

244. Форд Ф.М. Конрад и море / Форд Мэдокс Форд; [пер.Л.Сумма] // Иностранная литература. – 2000. – №7. – С.246–250.

245. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М. : Издательство «Наука», 1978. – 608 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

246. Фуко М. Что такое автор? / Мишель Фуко; [пер. И. В. Кабановой] // Современная литературная теория : антология / [сост. И. В. Кабанова]. – М., 2004. – С. 70–91.

247. Хасин Г. Между микро и макро: повествование и метафизика в романе В. Набокова «Король, дама, валет» / Григорий Хасин // В. В. Набоков: pro et contra : Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова: антология / [сост. Б. Аверин]. – СПб.: РХГИ, 1997–2001. – (Русский путь). – Т. 2. – 2001. – С. 619–649.

248. Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В.Набокова / Григорий Хасин. – М., СПб. : Лет. сад, 2001. – 187, [2] с. – (Herbarium).

249. Хемингуэй Э. Зеленые холмы Африки: [роман] / Эрнест Хемингуэй; [пер. Н. Волжиной и В. Хинкиса] // Хемингуэй Э. Собрание сочинений в 4 т.; [пер. с англ.] / [под общ. ред. Е. Калашниковой и др.]. – М. : Изд-во «Художественная литература», 1968. – Т. 2. – 1968. – С. 289–484.

250. Храпченко М. Б. Типологическое изучение литературы и его принципы / Михаил Борисович Храпченко // Проблемы типологии русского реализма. – М. : Наука, 1972. – С. 241–275.

251. Хрущева Н. В гостях у Набокова / Нина Л. Хрущева. – М. : Время, 2008. – 176 с. – (Диалог).

252. Хьюитт К. Джозеф Конрад: проблема двойственности / Карен Хьюитт ; [пер. Д.Иванова] // Иностранная литература. – 2000. – №7. – С. 169–178.

253. Циховська Е. Творчість Є.Маланюка як модель міжкультурної художньої комунікації: українсько-польські літературні зв'язки / Елліна Циховська // Слово і час. – 2007. – № 4. – С. 23–27.

254. Цыбульская В. В. Новеллистика Джозефа Конрада (проблематика и поэтика): автореф. дис. на соискание научн.

степени канд. фил. наук / Одесский гос. ун-т им. И. И. Мечникова: спец. 10.01.05 «Литература зарубежных стран» / В.В.Цыбульская. – К., 1982. – 23 с.

255. Чайковская В. На разрыв аорты (Модели «катастрофы» и «ухода» в русском искусстве) / Вера Чайковская // Вопросы литературы. – 1993. – № 6. – С. 3–23.

256. Чеканский А. «Скакать верхом, стрелять из лука и говорить правду» / А.Чеканский // Бликсен К. Пир Бабетты: Рассказы [пер. с датского] / [сост. К.Мурадян при участии В. С. Иванова]. – М. : «Известия», 1990. – С. 5–15.

257. Честертон Г. К. Льюис Кэрролл / Гилберт Кит Честертон; [пер. с англ. Н. М.Демуровой] // Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье; [пер. с англ.] / Льюис Кэрролл ; подгот. Н. М. Демурова ; [примеч. Н. М. Демуровой; ил. Д.Тенниела]. – [2-е изд., стер.]. – М. : Наука, 1990. – С. 232–237.

258. Честертон Г. К. Человек, который был Четвергом (Страшный сон): [роман] / Гилберт Кит Честертон; [пер с англ. Н.Трауберг] // Честертон Г.-К. Избранные произведения в 3 т. / [редкол.: С.Аверинцев и др.; сост. и вступ. статья Н.Трауберг; коммент. И Петровского; ил. худож. В. Носкова]. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 1 : Наполеон Ноттингхилльский: Роман; Человек, который был Четвергом: Роман; Рассказы: [пер. с англ.]. – 1990. – С. 145–258.

259. Чехов А. П. Три сестры / Антон Павлович Чехов // Чехов А.П. Избранные сочинения. – М. : «Художественная литература», 1988. – С. 476–530.

260. Чехов А.П. Чайка / Антон Павлович Чехов // Чехов А.П. Драматургия. Письма. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1983. – С. 99 – 151.

261. Чонка Т. Русский XIX век в творческой рецепции Владимира Набокова (к проблеме диалога культурных традиций) / Т. Чонка // Античність – Сучасність (питання філології). – Вип. 3. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – С. 69–78.

262. Чуковский К. Онегин на чужбине / Корней Чуковский // Чуковский К. Высокое искусство. – М. Сов. писатель, 1988. – С. 324–345.

263. Шайтанов И. «Как было и как вспомнилось» / Игорь Шайтанов // Литературное обозрение. – 1977. – № 4. – С. 59–63.

264. Шайтанов И. «Непроявленный жанр» или литературные заметки о мемуарной форме / Игорь Шайтанов // Вопросы литературы. – 1979. – № 2. – С. 50–77.

265. Шамсутдинова Н. З. «Магический» реализм в современной британской литературе (Анжела Картер, Салман Рушди): автореф. дис. на соискание научн. степени канд. фил. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литература)» / Н. З. Шамсутдинова. – М., 2008. – 22 с.

266. Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения / З. А. Шаховская ; [предисл. П. Алешковского]. – М. : Книга, 1991. – 316, [1] с., [1] л. портр.

267. Шеина С. Ирландский ли писатель ирландец Сэмюэль Беккет? / С. Шеина // Вопросы литературы. – 2009. – № 2. – С. 278–298.

268. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська література новітньої доби / Мирослав Шкандрій ; [пер. П. Таращук]. – К. : Факт, 2004. – 496 с.

269. Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации = Nabokov: themes and variations / Максим Д. Шраер ; [пер. с англ. В. Полищук при участии авт.]. – СПб.: Акад. проект, 2000. – 374, [2] с.: ил., портр., факс. – (Современная западная русистика).

270. Шульман М. Ю. Набоков, писатель: Манифест / Михаил Шульман. – М. : Изд-во Независимая газета, 1998. – 224 с.

271. Шульпяков Г. Правила поведения во сне / Г. Шульпяков // Новый мир. – 1997. – № 8. – С. 240–242.

272. Шульпяков Г. Точная рифма к «Онегину» / Г. Шульпяков // Новый мир. – 1999. – № 11. – С. 227–231.

273. Элиот Т. С. Традиция и творческая индивидуальность / Томас Стирнс Элиот; [пер. с англ. А. Зверева] // Писатели США о литературе : [пер. с англ.]. – М.: Прогресс, 1982. – Т. 2. – 1982. – С. 12–19.

274. Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф / Томас Стирнс Элиот ; [пер. с англ. Ю. Комова] // Иностранная литература. – 1988. – № 12. – С. 226–228.

275. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков / Михаил Наумович Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.

276. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг ; [пер. А. А. Спектор]. – Мн. : Харвест, 2004. – 400 с.

277. Якобсон Р. Заметки на полях «Евгения Онегина» / Роман Якобсон // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. – М. : Прогресс, 1987. – С. 219–224.

278. Яковлев Ю. В. Бенито Серено, Бартлби и другие / Ю. В. Яковлев // Мелвилл Г. Билли Бадд: Рассказы и повести: [пер. с англ.]. – Л. : Лениздат, 1986. – С. 341–350.

279. Яковлева І. В. Лінгвостилістичні особливості морської прози Дж. Конрада: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 – германські мови / І.В.Яковлева. – Львів, 2003. – 20 с.

280. «Я не понимаю, из чего сотворен его мир...». Владимир Набоков в переписке и дневниках современников / [сост., пер., вступ. и примеч. Н. Мельникова] // Иностранная литература. – 2009. – № 4. – С. 209–266.

281. Acheraiou A. Colonial Encounters and Cultural Contests: Confrontation of Orientalist and Occidental Discourses in «Karain: A Memory» / Amar Acheraiou // *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*. – 2007. – Vol. 39. – N. 2. – P. 153–167.

282. Acheraiou A. The Shadow of Poland / Amar Acheraiou // *Conrad: Eastern and Western Perspectives* / [ed. by W.Krajka]. – Vol. XIII. – Boulder/Lublin: Distributed by Columbia University Press, 2004. – P. 47–70. – (East European Monographs No. DCLVIII).

283. Aiken S.H. Isak Dinesen and the Engendering of Narrative / Susan Hardy Aiken. – Chicago: University of Chicago Press, 1990. – xxvi, 323 p. – (Women in culture and society).

284. Aiken S.H. Consuming Isak Dinesen / Susan Hardy Aiken // *Isak Dinesen and Narrativity: Reassessments for the 1990s* / [ed. by Gurli A. Woods]. – Ottawa: Carleton University Press, 1994. – P. 3–24.

285. Allen W. Tradition and Dream: the English and American Novel from the Twenties to Our Time / Walter Allen. – L.: Phoenix House, 1964. – xxii, 346 p.

286. Amoia A. Preface and Acknowledgments / Alba Amoia, Bettina L. Knapp // *Multicultural Writers since 1945: An A-To-Z Guide* / [ed. by A.Amoia, B.L.Knapp]. – Westport (CT): Greenwood Press, 2003. – P. xiii-xv.

287. Arata S. *The Secret Agent* (1907) / Stephen Arata // *A Joseph Conrad Companion* / [ed. by Leonard Orr, Ted Billy]. – Westport (CT): Greenwood Press, 1999. – P. 165–194.

288. Baines J. Joseph Conrad: A Critical Biography / Jocelyn Baines. – L.: Weidenfeld and Nicolson, 1960. – 507 p.: ill., ports.

289. Balina M. The Tale of Bygone Years: Reconstructing the Past in the Contemporary Russian Memoir / Marina Balina // *The Russian Memoir: History and Literature* / [ed. and intr. by Beth Holmgren]. – Northwestern University Press, 2003. – P. 186–210.

290. Barabtarlo G. A Resolved Discord (*Pnin*) [Електронний ресурс] / Gennadiy Barabtarlo. – Режим доступу: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/barab21-29.htm>.

291. Barth J. The Literature of Exhaustion / John Barth // *Postmodern Literary Theory: An Anthology* / [ed. by Niall Lucy]. – Oxford (Malden): Blackwell, 2000. – P. 310–321.

292. Batchelor J. The Edwardian Novelists / John Batchelor. – L.: Duckworth, 1982. – viii, 251 p., 8 p. of plates: ports.

293. Bayley J. Introduction / John Bayley // *Pushkin A. Eugene Onegin: [a novel]* / [tr. by Ch.Johnston]. – L.: Penguin Books, 1979. – P. 9–28.

294. Beach J.W. The Twentieth Century Novel: Studies in Technique / Joseph Warren Beach. – N.Y.; L.: The Century Company, 1932. – 2 p, vii-viii, 567 p.

295. Beaujour E.K. Translation and Self-Translation / Elizabeth Klosty Beaujour // *The Garland Companion to Nabokov* [ed. by Vladimir E. Alexandrov]. – N.Y.: Garland Pub., 1995. – P. 714–724.

296. Beaujour E.K. Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the “First” Emigration / Elizabeth Klosty Beaujour. – Ithaca; L.: Cornell University Press. – 247 p. – (Studies of the Harrison Institute).

297. Bell F. Joseph Conrad’s Moral Journey / Fraser Bell // *Queen’s Quarterly*. – 2005. – Vol. 112. – Issue 4. – P.491–499.

298. Bergland B. Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the «Other» / Betty Bergland // *Autobiography & Postmodernism* / [ed. by Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, Gerald Peters]. – Amherst: University of Massachusetts Press, 1994. – P.130–166.
299. Besemeres M. Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography / Mary Besemeres. – Oxford; N.Y.: Peter Lang, 2002. – 295 p. – (European connections; v. 3).
300. Bok S. Redemption Through Art in Nabokov's *Ada* / Sissela Bok // *Critique*. – Vol 12. – Issue: 3. – 1971. – P. 110–120.
301. Bontila M.-R. *Pnin*/Pnin's Search for Wholeness / Maria-Ruxanda Bontila // *The Nabokovian*. – 2006. – Number 57. – P. 9-14.
302. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction / Wayne C. Booth. – Chicago: University of Chicago Press, 1983. – xix, 552 p.
303. Boulicaut Y. le. «Amy Foster»: Yanko's Testament / Yannick le Boulicaut // *Conrad: Eastern and Western Perspectives* / [ed. by W.Krajka]. – Vol. XIII. – Boulder/Lublin: Distributed by Columbia University Press, 2004. – P. 191–208. – (East European Monographs No. DCLVIII).
304. Bowen R. Journey's End: Conrad as Revenant in Alex Garland's *The Beach* / Roger Bowen // *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*. – 2007. – Vol. 39. – N 1. – P. 39–57.
305. Boyd B. Afterword / Brian Boyd // *Nab*, 2000. – P.479–495.
306. Boyd B. Annotations to *Ada*: 26. Part okov V. *Ada* or *Ardor*: A Family Chronicle. – L.: Penguin Books I Chapter 26 / Brian Boyd // *The Nabokovian*. – 2006. – Number 56. – P. 64–74.
307. Boyd B. Shade and Shape in *Pale Fire* [Электронный ресурс] / Brian Boyd. – Режим доступа: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians/htm>.
308. Boyd B. Vladimir Nabokov. The American Years / Brian Boyd. – Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1991. – xiv, 783 p.: ill.
309. Brantly S. C. The Inclination Toward Fantasy (Ingwersen, «Karen Blixen») / Susan C. Brantly // *A History of Danish Literature* / [ed. by Sven H.Rossel]. – Lincoln, N.E.: University of Nebraska Press, 1992. – P. 373–378.
310. Brantly S. Understanding Isak Dinesen / Susan C. Brantly. – South Carolina: the University of South Carolina Press. – xv, 235 p. – (National University Publications).
311. Braybrooke P. Philosophies in Modern Fiction / Patrick Braybrooke. – Freeport (N.Y.): Books for Libraries Press, 1977. – 85 p., [1] p.
312. Brians P. Postcolonial Literature: Problems with the Term [Электронный ресурс] / Paul Brians // Paul Brians' home page. – Режим доступа: <http://www.wsu.edu/~brians/>.
313. Brodsky J. To Please a Shadow / Josef Brodsky // Бродский И. Об Одене: [пер. с англ. Е.Касаткиной]. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – С. 137–199.
314. Brzozowska-Krajka A. Korzeniowski vs. Korzeniowska, or a «Colloquy of Texts»: An Instance of Active Intertextuality / Anna Brzozowska-Krajka; [tr. by W.Krajka] // *Conrad: Eastern and Western Perspectives* / [ed. by W.Krajka]. – Vol. XIII. – Boulder/Lublin: Distributed by Columbia University Press, 2004. – P. 159–171. – (East European Monographs No. DCLVIII).
315. Burkhardt C. Conrad the Victorian / Charles Burkhardt // *English Literature in Transition 1880–1920*. – 1963. – Vol. 6. – P. 1–8.
316. Busza A. Conrad's European Axis: Between Flaubert and Dostoevsky [Электронный ресурс] / Andrzej Busza // *Conrad's Europe: The third International Joseph Conrad Conference (Kamień Śląski, Kraków, September 2004)*. – Режим доступа: http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/es_conrad_2004_busza.
317. Carabine K. Introduction / Keith Carabine // *Conrad J. Selected Short Stories*. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1997. – P. vii-xxiv.
318. Carabine K. Under Western Eyes / Keith Carabine // *The Cambridge Companion to Conrad* / [ed. by J.H.Stape]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – P. 122–139.
319. Carroll L. *Alice's Adventures in Wonderland* / Lewis Carroll. – L. : Penguin Books, 1994. – 160 p. – (Penguin Popular Classics).
320. Casmier S. A Speck of Coal Dust: Vladimir Nabokov's *Pnin* and the Possibility of Translation [Электронный ресурс] / Stephen Casmier. – Режим доступа:

http://muse.jhu.edu/demo/nabokov_studies/v008/8.1casmier.html.

321. Chwalewik W. Conrad and the Literary Tradition / Witold Chwalewik // *Kwartalnik neofilologiczny*. – Rocznik V. – Zeszyt 1–2. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1958. – P. 29–37.

322. Connolly J. W. Vladimir Nabokov and the Fiction of Self-Begetting / Julian W. Connolly // *Literature in Exile* / [ed. by David Bevan]. – Amsterdam-Atlanta (GA): Rodopi B.V., 1990. – P. 55–68.

323. Conrad J. *Almayer's Folly: [a story of an Eastern River]* / Joseph Conrad. – L.: Eveleigh Nash, 1904. – 257 p. – (Collection of Popular Novels Nash's Edition).

324. Conrad J. *Amy Foster* / Joseph Conrad // Conrad J. *Selected Short Stories* / [intr. by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1997. – P. 95–119.

325. Conrad J. *An Anarchist* / Joseph Conrad // Conrad J. *Selected Short Stories* / [intr. by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1997. – P. 120–137.

326. Conrad J. *An Outpost of Progress* / Joseph Conrad // Conrad J. *Selected Short Stories* / [intr. by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1997. – P. 3–23.

327. Conrad J. *A Personal Record* / Joseph Conrad. – N.Y.: L.: Harper & Brothers, 1912. – 245 p.

328. Conrad J. *Author's Note* / Joseph Conrad // Conrad J. *Lord Jim. A Tale*. – L.: Penguin Books, 1994. – P. 7–8.

329. Conrad J. *Author's Note* / Joseph Conrad // Conrad J. *Three Sea Stories (Typhoon. Falk. The Shadow-Line)* / [intr. and notes by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1998. – P. 5–7.

330. Conrad J. *Heart of Darkness: [a novel]* / Joseph Conrad // Conrad J. *Heart of Darkness and The Secret Sharer* / [with an introduction by Albert J. Guerard]. – N.Y.: New American Library, 1980. – P. 63–158.

331. Conrad J. *Karain* / Joseph Conrad // Conrad J. *Selected Short Stories* / [intr. by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1997. – P. 36–68.

332. Conrad J. *Lord Jim: [a tale]* / Joseph Conrad. – L.: Penguin Books, 1994. – 313 p. – (Penguin Popular Classics).

333. Conrad J. *Notes on Life and Letters* / Joseph Conrad; [with author's note, v-ix]. – Garden City (N.Y.): Doubleday, Page & Company, 1923. – 263 p.

334. Conrad J. *On Fiction* / Joseph Conrad; [ed. by Walter F. Wright]. – Lincoln: the University of Nebraska Press, 1967. – 236 p.

335. Conrad J. *Prince Roman* / Joseph Conrad // Conrad J. *Selected Short Stories* / [intr. by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1997. – P. 206–223.

336. Conrad J. *The Duel. A Military Tale* / Joseph Conrad // Conrad J. *A Set of Six*. – Garden City (New York): Doubleday, Page & Company, 1915. – P. 201–329.

337. Conrad J. *The Lagoon* / Joseph Conrad // Conrad J. *Selected Short Stories* / [intr. by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1997. – P. 24–35.

338. Conrad J. *The Nigger of the Narcissus* / Joseph Conrad // Conrad J. *Typhoon and other tales*. – N.Y.: New American Library, 1980. – (Signet Classics). – P. 23–144.

339. Conrad J. *The Secret Agent: [a simple tale]* / Joseph Conrad. – L.: Penguin Books, 1994. – 249 p. – (Penguin Popular Classics).

340. Conrad J. *The Secret Sharer* / Joseph Conrad // Conrad J. *Selected Short Stories* / [intr. by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1997. – P. 171–205.

341. Conrad J. *The Shadow-Line* / Joseph Conrad // Conrad J. *Three Sea Stories (Typhoon. Falk. The Shadow-Line)* / [intr. and notes by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1998. – P. 147–246.

342. Conrad J. *Typhoon* / Joseph Conrad // Conrad J. *Three Sea Stories (Typhoon. Falk. The Shadow-Line)* / [intr. and notes by K.Carabine]. – Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1998. – P. 9–77.

343. Conrad J. *Under Western Eyes: [a novel]* / Joseph Conrad; [with an intr. by Morton Dauwen Zabel, ix-lviii]. – Garden City, N.Y.: Anchor Books; Doubleday & Company, Inc., 1963. – 329 p.

344. Conrad J. *Youth* / Joseph Conrad // Conrad J. *Selected Short Stories* / [intr. by K.Carabine]. – Ware (Hertfordshire): Wordsworth Classics, 1997. – P. 69–94.

345. Cornwell N. *From Sirin to Nabokov: the transition to English* / Neil Cornwell // *The Cambridge Companion to Nabokov* /

[ed. by Julian W. Connolly]. – Cambridge: Cambridge University press, 2005. – P. 151–169.

346. Courtivron I. de. Introduction / Isabelle de Courtivron // *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity* / [ed. by Isabelle de Courtivron]. – N.Y.: Palgrave MacMillan, 2003. – P. 1–10.

347. Couturier M. Nabokov in Postmodernist Land / Maurice Couturier // *Critique*. – 1993. – Vol. 34. – Issue 4. – P. 247–260.

348. Craig R. The Early Fiction of William Gerhardie / Randall Craig // *NOVEL: A Forum on Fiction*. – 1982. – Vol. 15. – N 3. – P. 240–256.

349. Cummins G.M. Nabokov's Russian *Lolita* / George M. Cummins // *The Slavic and East European Journal*. – 1977. – Vol. 21. – No. 3. – P. 354–365.

350. Davies D. William Gerhardie. A Biography / Dido Davies. – Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 1991. – xvi, 411 p., [16] p. of plates: ill.

351. Deresiewicz W. On Michael Greaney. Conrad, Language and Narrative / William Deresiewicz // *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*. – 2007. – Vol. 39. – No. 2. – P. 175–180.

352. Diment G. English as Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings / Galya Diment // *The Slavic and East European Journal*. – 1993. – Vol. 37. – No. 3. – P. 346–361.

353. Dinesen I. [pseud.] *Out of Africa* / Isak Dinesen // Dinesen I. [pseud.] *Out of Africa and Shadows on the Grass*. – N.Y.: Vintage Books, 1989. – P. 1–372.

354. Dinesen I. [pseud.] *Seven Gothic Tales* / Isak Dinesen; [intr. by Dorothy Canfield]. – N.Y.: the Modern Library, 1939. – x, 2 l., 420 p.

355. Dinesen I. [pseud.] *The Shadows on the Grass* / Isak Dinesen // Dinesen I. [pseud.] *Out of Africa and Shadows on the Grass*. – N.Y.: Vintage Books, 1989. – P. 376–462.

356. Dolinin A. Nabokov as a Russian writer / Alexander Dolinin // *The Cambridge Companion to Nabokov* / [ed. by Julian W. Connolly]. – Cambridge: University Press, 2005. – P. 49–64.

357. Domelen J.E. van. Conrad and the Power of Rhetoric / John E. van Domelen // *Critical Essays on Joseph Conrad* / [ed. by Ted Billy]. – Boston (Mass.): G.K.Hall & Co, 1987. – P. 79–85.

358. Echeruo M.J.C. *The Conditioned Imagination from Shakespeare to Conrad* / Michael J. C. Echeruo. – N.Y.: Holmes & Meier, 1978. – 135 p.

359. Ellis G.U. *Twilight on Parnassus: a Survey of Post-war Fiction and Pre-war Criticism* / Geoffrey Uther Ellis. – L.: Michael Joseph, 1939. – 438 p.

360. Erdinast-Vulcan D. *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad: Writing, Culture, and Subjectivity* / Daphna Erdinast-Vulcan. – Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 1999. – 191 p.

361. Forster L. *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature* / Leonard Forster. – L.: Cambridge University press, 1970. – xii, 101 p. – (De Carle lectures; 1968).

362. Foster (Jr.) J.B. *Framing Nabokov: Modernism, Multiculturalism, World Literature* [Электронный ресурс] / John Burt Foster (Jr.) // *Cycnos: Actes du colloque* (Nice, 21–23 juin 2006). – Vol 24. – N 1. – Режим доступа до журнала: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1057>.

363. Foster (Jr.) J.B. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism* / John Burt Foster (Jr.). – Princeton (N. J.): Princeton University Press, 1993. – 260 p.

364. Galsworthy J. *Englishman and Russian* / John Galsworthy // Galsworthy J. *Another Sheaf*. – N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1919. – P. 82–87.

365. Gerhardie W. *Anton Chehov. A Critical Study* / William Gerhardie. – L.: MacDonald, 1974. – P. 7–155.

366. Gerhardie W. *Futility* / William Gerhardie; [preface by Edith Wharton, vii–viii]. – N.Y.: New Directions Books, 1991. – 195 p. – (A Revived Modern Classics).

367. Gerhardie W. *In the Wood* / William Gerhardie // Gerhardie W. *Pretty Creatures*. – N.Y.: St. Martin's Press, 1975. – P. 92–105.

368. Gerhardie W. *Memoirs of a Polyglot. The Autobiography of William Gherardie* / William Gherardie; [preface by Michael Holroyd, 13–18]. – N.Y.: St.Martin's Press, 1973. – 405 p.

369. Gerhardie W. *My Literary Credo* / William Gerhardie // Gerhardie W. *Anton Chehov. A Critical Study*. – L.: MacDonald, 1974. – P. 157–172.

370. Gerhardie W. *The Polyglots* / William Gherardie; [preface by Michael Holroyd, v-vii]. – N.Y.: St. Martin's Press, 1974. – 328 p.
371. Gillon A. *Joseph Conrad: Polish Cosmopolitan* / Adam Gillon // *Joseph Conrad: Theory and World Fiction: Proceedings of the Comparative Literature Symposium*. – Vol. VII. – Lubbock (Texas): The Texas Tech Press, 1974. – P. 41–69.
372. Gomulicki W. *A Pole or an Englishman?* / Wiktor Gomulicki // *Conrad Under Familial Eyes* / [ed. by Z.Najder; tr. by Halina Carroll-Najder]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1983. – P. 193–196.
373. Grayson J. *Introduction: The Shape of Nabokov's World* / Jane Grayson // *Nabokov's World*. – Vol.1; [ed. by J.Grayson, A. McMillin, P.Meyer]. – N.Y.: Palgrave, 2002. – P. 1–18.
374. Grayson J. *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* / Jane Grayson. – Oxford: Oxford University press, 1977. – xi, 251 p. – (Oxford modern languages and literature monographs).
375. Grayson J. *Vladimir Nabokov* / Jane Grayson. – L.: Penguin Books Ltd., 2001. – 146 p.
376. Greaney M. *Conrad, Language and Narrative* / Michael Greaney. – Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2001. – ix, 194 p.
377. Guerard A. *Foreword* / Albert Guerard // *Conrad J. Typhoon and other tales*. – N.Y.: New American Library, 1980. – P. vii-xv.
378. Guerard A. *Joseph Conrad the Novelist* / Albert Guerard. – Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958. – xiv, 322 p.
379. Gurko L. *Joseph Conrad: Giant in Exile* / Leo Gurko. – L.: Muller, 1965. – 287 p.
380. Gyasi K.A. *Writing as Translation: African Literature and the Challenges of Translation* / Kwaku A. Gyasi // *Research in African Literatures*. – 1999. – Vol. a. – P. 75–87.
381. Hafley J. *Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist* / James Hafley. – Berkeley (CA): University of California Press, 1954. – 195 p.
382. Hamers J.F. *Bilinguality and Bilingualism* / Josiane F. Hamers, Michel H.A. Blanc. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 484 p.
383. Hannah D. «Isak Dinesen» and Karen Blixen. *The Mask and the Reality* / Donald Hannah. – N.Y.: Random House, 1971. – 218 p., plate. port.
384. Harris M. «Amy Foster»: A Case of «Colonisation» within Europe / Mary Harris // *Conrad: Eastern and Western Perspectives* / [ed. by W.Krajka]. – Vol. XIII. – Boulder/Lublin: Distributed by Columbia University Press, 2004. – P. 173–189. – (East European Monographs No. DCLVIII).
385. Hassan I. *Globalism and Its Discontents: Notes of a Wandering Scholar* [Электронный ресурс] / Ihab Hassan. – Режим доступа: http://www.ihabhassan.com/globalism_its_discontents.htm.
386. Hemingway E. *The Three-Day Blow* / Ernest Hemingway // *Hemingway E. The First Forty-Nine Stories*. – L.: Jonathan Cape, 1946. – P. 110–122.
387. Henriksen A. *Isak Dinesen/Karen Blixen. The Work and the Life* / Aage Henriksen; [tr. by W.Mushler; intr. by Poul Houe]. – N.Y.: St.Martin's Press. – 197 p.
388. Herndon R. *The Genesis of «Amy Foster»* / Richard Herndon // *Studies in Philology*. – 1960. – No. 57. – P. 549–566.
389. Holden P. *Orienting Masculinity, Orienting Nation: W. Somerset Maugham's Exotic Fiction* / Philip Holden. – Westport (CT.): Greenwood Press, 1996. – 170 p.
390. Holmgren B. *Introduction* / Beth Holmgren // *The Russian Memoir: History and Literature* [ed. by B.Holmgren]. – Northwestern University Press, 2003. – P. ix-xxviii.
391. Holroyd M. *Preface* / Michael Holroyd // *Gerhardie W. Anton Chehov. A Critical Study*. – L.: MacDonald, 1974. – P. iii-vi.
392. Holroyd M. *William Gherardie* / Michael Holroyd // *Holroyd M. Unreceived Opinions*. – N.Y.; Chicago; San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1974. – P. 119–148.
393. Hyde G.M. *Vladimir Nabokov. America's Russian Novelist* / George M.Hyde. – L.: Marion Boyars, 1977. – 230 p.
394. Janeway E. *Nabokov the Magician* / Elizabeth Janeway // *Atlantic*. – 1967. – Vol. 220. – N 1. – P. 66–71.
395. Janmohamed A.R. *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa* / Abdul R. Janmohamed. – Amherst: University of Massachusetts Press, 1983. – 318 p.

396. Johannesson E.O. The World of Isak Dinesen / Eric O. Johannesson. – Seattle: University of Washington Press, 1961. – 168 p. – (National University publications).

397. Karl F.R. Joseph Conrad: The Three Lives (a biography) / Frederick R. Karl. – N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1979. – xvi, 1008 p., [32] leaves of plates: ill.

398. Kellman S.G. The Fiction of Self-Begetting / Steven G. Kellman // *Modern Language Notes*. – 1976. – Vol. 91. – P. 1234–1256.

399. Kellman S.G. The Translingual Imagination / Steven G. Kellman. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2000. – xii, 134 p.

400. Kimmel L. Nabokov as Translator. An examination of his changing doctrine of translation [Электронный ресурс] / Leigh Kimmel. – Режим доступа: <http://www.geocities.com/Athens/3682/nabokov2.html>.

401. Kipling R. *Mandalay* / Rudyard Kipling // Kipling R. *Poems. Short Stories* / [сост. Н.Я.Дьяконова и А.А.Долинин]. – М.: Raduga Publishers, 1983. – P. 108–110.

402. Kipling R. *The Ballad of East and West* / Rudyard Kipling // Kipling R. *Poems. Short Stories* / [сост. Н.Я.Дьяконова и А.А.Долинин]. – М.: Raduga Publishers, 1983. – P. 71–75.

403. Kopper J.M. Nabokov's Art of Translation in *Solus Rex* / John M. Kopper // *The Slavic and East European Journal*. – 1989. – Vol. 33. – N 2. – P. 255–274.

404. Lambert W.E. Bilingualism and Language Acquisition / Wallace. E. Lambert // *Native Language and Foreign Language Acquisition: Proceedings of Conference on Native and Foreign Language Acquisition* / [ed. by H.Winitz]. – N.Y.: Annals of the New York Academy of Sciences, 1981. – P. 9–22.

405. Langbaum R. *The Gayety of Vision. A Study of Isak Dinesen's Art* / Robert Langbaum – N.Y.: Random House, 1965. – x, 305 p.

406. Larmour D.H.J. Introduction. Collusion and collision / David H.J. Larmour // *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose* / [ed. by David H. J. Larmour]. – L.; N.Y.: Routledge, 2002. – P. 1–11.

407. Leavis F.R. *The Great Tradition* / Frank Raymond Leavis. – Harmondsworth: Penguin in association with Chatto & Windus, 1962. – 294 p. – (Peregrine books; Y20).

408. Levin Y. The Moral Ambiguity of Conrad's Poetics: Transgressive Secret Sharing in *Lord Jim* and *Under Western Eyes* / Yael Levin // *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*. – 2007. – Vol. 39. – No. 3. – P. 211–228.

409. Leving Yu. Five Notes on Nabokov's Works [Электронный ресурс] / Yuri Leving. – Режим доступа: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/leving1.htm>.

410. Lewis S. Culture, Cultivation and Colonialism in *Out of Africa* and Beyond / Simon Lewis // *Research in African Literatures*. – 2000. – Vol. 31. – P. 63–79.

411. Livingston P. *Art and Intention. A philosophical study* / Paisley Livingston. – Oxford: Clarendon, 2005. – xviii, 251 p.

412. Lodge D. *Exiles in a small world* [Электронный ресурс] / David Lodge. – Режим доступа: <http://books.guardian.co.uk/departments/classics/story/0,,1211718,00.html>.

413. MacCarthy D. *Criticism* / Desmond MacCarthy. – Freeport (N.Y.): Books for Libraries Press, 1969. – 311 p.

414. Mackey W.F. *Literary Biculturalism and the Thought-Language-Culture Relation* / William F. Mackey. – Laval University (Quebec): International Center for Research on Bilingualism, 1971. – 14 p.

415. Mano D.K. Before Waugh and Greene, Gerhardie / D. Keith Mano // *National Review*. – 1975. – No.27. – P. 403–405.

416. Maugham W.S. *The Fall of Edward Barnard* / William Somerset Maugham // Maugham W.S. *The Trembling of a Leaf. Little Stories of the South Sea Islands*. – N.Y.: Doubleday, Doran & Company Inc., 1921. – P. 66–115.

417. Maugham W.S. *The Pool* / William Somerset Maugham // Maugham W.S. *The Trembling of a Leaf. Little Stories of the South Sea Islands*. – N.Y.: Doubleday, Doran & Company Inc., 1921. – P. 148–205.

418. Melville H. Billy Budd / Henry Melville // Melville H. Complete Short Stories, Typee [and] Billy Budd, Foretopman. – N.Y.: Modern Library, 1952. – P. 807–903.

419. Milbauer A.Z. Transcending Exile: Conrad, Nabokov, I.B.Singer / Asher Z. Milbauer. – Florida: University Press, 1985. – xv, 140 p. – (University Presses of Florida).

420. Morzinski M. Linguistic Influence of Polish on Joseph Conrad's Style / Mary Morzinski // Conrad: Eastern and Western Perspectives / [ed. by W.Krajka]. – Vol. III. – Boulder/Lublin: Distributed by Columbia University Press, 1994. – 148 p. – (East European Monographs No. CDXII).

421. Moutet M. Foreign Tongues: Native and Half-caste Speech in *Lord Jim* / Muriel Moutet // The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society (UK). – 2006. – Vol. 31. – No. 1. – P. 1–15.

422. Nabokov Studies: Strategic development of the field and scholarly cooperation (Forum: Boyd, Edmunds, Malikova, Toker, spring 2007) [Электронный ресурс] // NOJ / НОЖ: Nabokov Online Journal. – 2007. – Vol. I. – Режим доступа до журналу: http://etc.dal.ca/noj/articles/volume1/Forum_pdf.

423. Nabokov V. Ada or Ardor: A Family Chronicle / Vladimir Nabokov; [afterword by Brian Boyd]. – L.: Penguin Books, 2000. – 510 p. – (Penguin Classics).

424. Nabokov V. A Guide to Berlin / Vladimir Nabokov // The Stories of Vladimir Nabokov; [preface by Dmitri Nabokov, xiii-xvi]. – N.Y.: Vintage International, 1997. – P.155–160.

425. Nabokov V. A Letter That Never Reached Russia / Vladimir Nabokov // The Stories of Vladimir Nabokov; [preface by Dmitri Nabokov, xiii-xvi]. – N.Y.: Vintage International, 1997. – P.137–140.

426. Nabokov V. Bend Sinister: [a novel] / Vladimir Nabokov; [with a new introduction by the author xi-xviii]. – N.Y.: Time Incorporated, 1964. – 218 p. – (Time Life Books).

427. Nabokov V. 'Chapter sixteen' or 'On *Conclusive Evidence*' / Vladimir Nabokov // Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. – L.: Everyman's Library, 1999. – P.247–261.

428. Nabokov V. Commentary, Part 1 // Pushkin A. Eugene Onegin. – Translated from the Russian with a commentary by

V.Nabokov. – Vol. 2. – N.Y.: Princeton University Press, 1990. – 547 p.

429. Nabokov V. Commentary, Part 2 / Vladimir Nabokov // Pushkin A. Eugene Onegin: [tr. from the Russian with a commentary by V.Nabokov]. – Vol.2. – N.Y.: Princeton University Press, 1990. – 384 p.

430. Nabokov V. Foreword / Vladimir Nabokov // Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. – L.: Everyman's Library, 1999. – P. 3–8.

431. Nabokov V. Foreword / Vladimir Nabokov // Pushkin A. Eugene Onegin: [tr. from the Russian with a commentary by V.Nabokov in two volumes]. – Vol. 1. – N.Y.: Princeton University Press, 1990. – P. vii-xii.

432. Nabokov V. Introduction / Vladimir Nabokov // Nabokov V. Bend Sinister. – N.Y.: Time Incorporated, 1964. – P. xi-xviii.

433. Nabokov V. Lolita: [a novel] / Vladimir Nabokov; [with an introduction by Martin Amis]. – N.-Y., Toronto: Random House Inc., 1992. – 370 p. – (Everyman's Library).

434. Nabokov V. Look at the Harlequins: [a novel] / Vladimir Nabokov // Nabokov V. Novels 1969–1974. Ada or Ardor: A Family Chronicle. Transparent Things. Look at the Harlequins. – N.Y.: Literary Classics of the United States Inc., 1996. – P. 565–747.

435. Nabokov V. On a Book Entitled «Lolita» / Vladimir Nabokov // Nabokov V. Lolita. – N.-Y., Toronto: Random House Inc., 1992. – P. 329–335.

436. Nabokov V. Pale Fire: [a novel] / Vladimir Nabokov; [with an introduction by R.Rorty]. – L.: Everyman's Library, 1992. – xxviii, 241 p. – (The Millenium Libr., 67).

437. Nabokov V. Pnin: [a novel] / Vladimir Nabokov // Nabokov V. Novels 1955–1962. Lolita. Pnin. Pale Fire. Lolita: A Screenplay. – N.Y.: Literary Classics of the United States Inc., 1996. – P. 299–435.

438. Nabokov V. Speak, Memory. An Autobiography Revisited / Vladimir Nabokov. – L.: Everyman's Library, 1998. – xxviii, 271 p. – (The Millenium Libr., 188).

439. Nabokov V. Spring in Fialta / Vladimir Nabokov // The Stories of Vladimir Nabokov; [preface by Dmitri Nabokov, xiii-xvi]. – N.Y.: Vintage International, 1997. – P. 413–429.

440. Nabokov V. *Strong Opinions* / Vladimir Nabokov. – N.Y.; St.Louis; San Francisco; Toronto, 1973. – 335 p.
441. Nabokov V. «That in Aleppo Once...» / Vladimir Nabokov // *The Stories of Vladimir Nabokov*; [preface by Dmitri Nabokov, xiii-xvi]. – N.Y.: Vintage International, 1997. – P.560–568.
442. Nabokov V. *Translator's Foreword* / Vladimir Nabokov // Lermontov M. *A Hero of Our Time*: [tr. from Russian by V.Nabokov in collaboration with D.Nabokov; foreword and notes by V.Nabokov; intr. by T.J.Binyon]. – L.: Everyman's Library, 1992. – P. 1–13.
443. Nabokov V. *Transparent Things*: [a novel] / Vladimir Nabokov // Nabokov V. *Novels 1969–1974. Ada or Ardor: A Family Chronicle. Transparent Things. Look at the Harlequins*. – N.Y.: Literary Classics of the United States Inc., 1996. – P. 487–562.
444. Najder Z. *Conrad and the Idea of Honor* / Zdzislaw Najder // *Joseph Conrad: Theory and World Fiction: Proceedings of the Comparative Literature Symposium*. – Vol. VII. – Lubbock (Texas): Texas Tech Press, 1974. – P. 103–114.
445. Newton M. *Four Notes on The Secret Agent: Sir William Harcourt, Ford and Helen Rossetti, Bourdin's Relations, and a Warning Against Δ* / Michael Newton // *The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society (UK)*. – 2007. – Vol. 32. – N 1. – P. 129–146.
446. North M. *The Dialect of the Expatriate* / Michael North // North M. *The Dialect of Modernism. Race, Language, and Twentieth-Century Literature*. – N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1994. – P. 35–58.
447. Pelensky O.A. *Isak Dinesen. The Life and Imagination of a Seducer* / Olga Anastasia Pelensky. – Athens: Ohio University Press, 1991. – xxiii, 218 p., [16] p. of plates: ill.
448. Peters J.G. *Conrad and Impressionism* / John J. Peters. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 206 p.
449. Pettersson T. *Consciousness and Time: A study in the philosophy and narrative technique of Joseph Conrad* / Torsten Pettersson. – Abo: Abo Academi, 1982. – 209 p. – (Acta Academiae Aboensis. Ser. A, Humaniora, v. 61, nr. 1).
450. Phelps G.H. *The Russian Novel in English Fiction* / Gilbert Henry Phelps. – L.: Hutchinson, 1956. – 206 p. – (Hutchinson's University library: English literature).
451. Píchová H. *The Art of Memory in Exile: Vladimir Nabokov & Milan Kundera* / Hana Píchová. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002. – x, 148 p.
452. Pizer J. *Goethe's «World literature»: paradigm and contemporary cultural globalization* / John Pizer // *Comparative lit. – Eugene (OR)*, 2000. – Vol.52. – No.3. – P.213–228.
453. Poirier R. *Look at the Harlequins* [Электронный ресурс] / Richard Poirier. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-r-harlequins.html>.
454. Pousada A. *The Multilingualism of Joseph Conrad* [Электронный ресурс] / Alicia Pusada // *English Studies*. – 1994. – 75 (4). – P. 335–349. – Режим доступа до журнала: <http://home.earthlink.net/~apousada/id4.html>.
455. Prickett D. *No Escape: Liberation and the Ethics of Self-Governance in The Secret Agent* / David Prickett // *The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society (UK)*. – 2007. – Vol. 32. – N 1. – P. 49–56.
456. Prince G. *A Dictionary of Narratology* / Gerald Prince. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2003. – 126 p. – (Literary Criticism).
457. Proffer C.R. *The Double Life of Vladimir Nabokov* / Carl R. Proffer // *American Writing Today*. – Vol.1. – N.Y.: Forum Series, 1982. – P.51–61.
458. Pushkin A. *Eugene Onegin* / Alexander Pushkin; [tr. by Ch.Johnston; intr. by John Bayley]. – L.: Penguin Books, 1979. – 238 p. – (Penguin Classics).
459. Raguet-Bouvard C. *Ember, Translator of Hamlet* [Электронный ресурс] / Christine Raguet-Bouvard: [tr. from the French by Jeff Edmunds]. – Режим доступа: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/raguetb1-3.htm>.
460. Ray M. *Language and Silence in the Novels of Joseph Conrad* / Martin Ray // *Critical Essays on Joseph Conrad* / [ed. by Ted Billy]. – Boston (Mass.): G.K.Hall & Co, 1987. – P. 46–67.
461. Ressler S. *Joseph Conrad. Consciousness and Integrity* / Steve Ressler. – N.Y.: New York University Press, 1988. – 167 p.
462. Rorty R. *Introduction* / Richard Rorty // Nabokov V. *Pale*

Fire. – N.Y.; Toronto: Everyman's Library, 1989. – P. vii-xix.

463. Rothenstein J. Summer's Lease, Autobiography 1901–1938 / John Rothenstein. – L.: Hamish Hamilton, 1965. – 260 p.

464. Rubenstein R. *Orlando*: Virginia Woolf's Improvisations On a Russian Theme / Roberta Rubenstein // Forum Modern Language Studies. – 1973. – Vol. IX. – No. 2. – P. 166–169.

465. Ruppel R. Yanko Gooral in the Heart of Darkness: «Amy Foster» as Colonialist Text / Richard Ruppel // *Conradiana*. – 1996. – No. 28.. – P. 126–132.

466. Said E.W. Orientalism / Edward W. Said. – N.Y.: Pantheon Book, 1978. – xi, 368 p.

467. Said E.W. Conrad: The Presentation of Narrative / Edward W. Said // Critical Essays on Joseph Conrad / [ed. by Ted Billy]. – Boston (Mass.): G.K.Hall & Co, 1987. – P. 28–46.

468. Said E.W. Globalizing Literary Study / Edward W. Said // PMLA Journal. – 2001. – Vol. 116. – No. 1. – P.64–68.

469. Scammell M. «Translation is a Bastard Form» [Электронный ресурс] / Michael Scammell // NOJ / НОЖ: Nabokov Online Journal. – 2007. – Vol. I. – Режим доступа до журналу: http://etc.dal.ca/noj/articles/volume1/Scammel_Interview_3.pdf.

470. Sewlall H. Crime Becomes Punishment: An Intertextual Dialogue between Conrad's *Under Western Eyes* and Dostoyevsky's *Crime and Punishment* / Harry Sewlall // Conrad: Eastern and Western Perspectives / [ed. by W.Krajka]. – Vol. XIII. – Boulder/Lublin: Distributed by Columbia University Press, 2004. – P. 47–70. – (East European Monographs No. DCLVIII).

471. Shakespeare W. Hamlet Prince of Denmark / William Shakespeare; [ed. by Willard Farnham]. – Harmondsworth: Penguin Books, 1985. – 179 p. – (The Pelican Shakespeare)/

472. Shakespeare W. The Merchant of Venice / William Shakespeare; [ed. by Christopher Parry]. – L.: Macmillan Education, 1976. – 227 p. – (The Macmillan Shakespeare).

473. Simmons A. H. Foreword / Allan H. Simmons, J.P.Stape // The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society (UK). – 2007. – Vol. 32. – N 1. – P. vii-viii.

474. Stauffer R.M. Joseph Conrad. His Romantic-Realism / Ruth Matilda Stauffer. – N.Y.: Haskell House, 1969. – 122 p.

475. Steiner G. After Babel: Aspects of Language and Translation / George Steiner. – Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 1998. – ix, 560 p.

476. Steiner G. Extraterritorial / George Steiner // *Triquarterly*. – 1970. – N 17. – P. 119–127.

477. Stevenson R.L. A Note on Realism / Robert Louis Stevenson // Stevenson R.L. The pavillion on the links. The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and other stories, essays and poems. – M. : Progress Publ., 1968. – C. 432–440.

478. Stevenson R.L. Olalla / Robert Louis Stevenson // Stevenson R.L. The Merry Men and Other Tales and Fables. Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. – N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1895. – P. 162–224.

479. Sweeney S. William Gerhardie, the “Rediscovered” Author, and the «Cult» Novel [Электронный ресурс] / Seamus Sweeney. – Режим доступа: <http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000629.php>.

480. Sweeney S.E. «By some sleight of land»: how Nabokov Rewrote America / Susan Elizabeth Sweeney // The Cambridge Companion to Nabokov / [ed. by Julian W. Connolly]. – Cambridge, 2005. – P. 65–84.

481. Sweeney S.E. «April in Arizona»: Nabokov as an American Writer / Susan Elizabeth Sweeney // American Literary History. – 1994. – Vol. 6. – Issue 2. – P. 325–335.

482. Szittyá P.R. Metafiction: The Double Narration in *Under Western Eyes* / Penn R. Szittyá // Critical Essays on Joseph Conrad / [ed. by Ted Billy]. – Boston (Mass.): G.K.Hall & Co, 1987. – P. 142–162.

483. Tadié A. Perceptions of Language in *Lord Jim* / Alexis Tadié // The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society (UK). – 2006. – Vol. 31. – N 1. – P. 16–36.

484. Thorburn D. Conrad's Romanticism / David Thorburn. – New Haven: Yale University Press, 1974. – xvi, 201 p.

485. Trebisz M. Joseph Conrad's Novellas / Małgorzata Trebisz // Trebisz M. The Novella in England at the Turn of the XIX and XX centuries (H.James, J.Conrad, D.H.Lawrence). – Wrocław: Wydawnictwo unwersytetu Wrocławskiego, 1992. – P. 43–52.

486. Turner B.S. Orientalism, postmodernism and globalism / Bryan Stanley Turner. – L.; N.Y.: Routledge, 1994. – xii, 228 p.: ill.
487. Walch G. Conrad's Hamlets. Intertextuality and the Process of History / Günter Walch // Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. – 1990. – N 4. – P. 306–314.
488. Walpole H. The Dark Forest: [a novel] / Hugh Walpole. – N.Y.: Grosset & Dunlap, 1916. – 321 p.
489. Wasserman J. Narrative Presence: The Illusion of Language in *Heart of Darkness* / Jerry Wassermann // Critical Essays on Joseph Conrad / [ed. by Ted Billy]. – Boston (Mass.): G.K.Hall & Co, 1987. – P. 102–113.
490. Watt Ian P. The Ending of *Lord Jim* / Ian P. Watt // Critical Essays on Joseph Conrad / [ed. by Ted Billy]. – Boston (Mass.): G. K. Hall & Co, 1987. – P. 85–102.
491. Watts C. Conrad's Covert Plots and Transtextual Narratives / Cedric Watts // Critical Essays on Joseph Conrad / [ed. by Ted Billy]. – Boston (Mass.): G.K.Hall & Co, 1987. – P. 67–78.
492. Watts C. Jews and Degenerates in *The Secret Agent* / Cedric Watts // The Conradian. Journal of the Joseph Conrad Society (UK). – 2007. – Vol. 32. – N 1. – P. 70–82.
493. Wexler J.P. Joseph Conrad: Sincerity and Solidarity / Joyce Piell Wexler // Wexler J.P. Who Paid for Modernism? Art, Money and the Fiction of Conrad, Joyce, and Lawrence. – Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1997. – P. 21–48.
494. Whissen T.R. Isak Dinesen's Aesthetics / Thomas R. Whissen. – Port Washington, N.Y. [u.a.] : Kennikat Pr., 1973. – 130 p. – (Kennikat Press national university publications. Series in literary criticism).
495. White A. Writing from Within: Autobiography and Immigrant Subjectivity in *The Mirror of the Sea* / Andrea White // Conrad in the Twenty-First Century Contemporary Approaches and Perspectives / [ed. by Carola M. Kaplan, Peter Mallios, and Andrea White]. – N.Y.; L.: Routledge, 2005. – P. 241–249.
496. Wilde O. The Picture of Dorian Gray / Oscar Wilde. – L.: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., Ltd., 1913. – 251 p.
497. Williams R. The English novel from Dickens to Lawrence / Raymond Williams. – L.: Chatto & Windus, 1970. – 196 p.
498. Williams R.C. Russia imagined: art, culture and national identity, 1840–1995 / Robert Chadwell Williams. – N.Y.: Peter Lang Publishing, Inc., 1999. – xvi, 394 p.
499. Windshuttle K. Edward Said's «Orientalism» Revisited [Электронный ресурс] / Keith Windshuttle // New Criterion. – 1999. – Vol. 17. – Issue 5. – Режим доступа до журнала: http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3345/is_5_17/ai_n28731046.
500. Wood M. Nabokov's late fiction / Michael Wood // The Cambridge Companion to Nabokov / [ed. by Julian W. Connolly]. – Cambridge, 2005. – P. 200–212.
501. Woolf V. Joseph Conrad [Электронный ресурс] / Virginia Woolf // Woolf V. The Common Reader. – Режим доступа: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html#C15>.
502. Woolf V. Orlando: [a novel] [Электронный ресурс] / Virginia Woolf. – Режим доступа: <http://ebooks.adelaide.edu.au>.
503. Woolf V. The Russian Point of View [Электронный ресурс] / Virginia Woolf // Woolf V. The Common Reader. – Режим доступа: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html#C15>.
504. Липовецкий М. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] / Марк Липовецкий. – Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary>.
505. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева]. – М. : «Советская энциклопедия», 1987. – 752 с.
506. Ростовский Д. Жития Святых [Электронный ресурс] / Д.Ростовский. – Режим доступа: <http://ru.wikisource.org/wiki>.
507. Рыбакин А.И. Словарь английских фамилий: Ок. 22 700 фамилий / А.И.Рыбакин. – М. : Рус. яз., 1986. – 576 с.
508. Современный словарь иностранных слов: Ок. 20 000 слов / [вед. ред. Л. Н. Комарова]. – СПб.: «Дуэт», 1994. – 752 с.
509. Современный словарь-справочник по литературе / [сост. и научн. ред. С. И. Кормилов]. – М. : Олимп : ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – 704 с.
510. The Concise Oxford Companion to English Literature / [ed. by M.Drabble and J.Stringer]. – [3rd edition]. – Oxford; N.Y. : Oxford University Press, 2007. – 804 p. – (Oxford Paperback Reference).

Наукове видання

Г. М. Костенко

**ВІД КОНРАДА ДО НАБОКОВА: БЛІНГВІЗМ ТА
БІКУЛЬТУРНІСТЬ ЯК ТВОРЧИЙ ІМПУЛЬС**

Монографія

Комп'ютерний набір *Костенко Г.М.*
Верстання *Савчук Н.О.*

Оригінал-макет підготовлено
в редакційно-видавничому відділі ЗНТУ

Підписано до друку 30.06.2011. Формат 60×84/16. Ум. друк. арк. 23,7
Тираж 300 прим. Зам. № 1177.

Запорізький національний технічний університет
Україна, 69063, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 64
Тел. : (061) 769–82–96, 220–12–14

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
від 27.12.2005 р., серія ДК № 2394