

Порівняльне літературознавство

Ольга Кабкова

УДК 821.111 (410) "18" Діккенс Ч. + 821.111 (410) "19" Тревор В.

ДРУЗКИ "ХОЛОДНОГО ДОМУ"

Ч. ДІККЕНСА В НОВЕЛІСТИЦІ В. ТРЕВОРА

У статті розглянуто новели В. Тревоора як такі, що віддзеркалюють тематичні, характеристичні, стильові моделі роману Ч. Діккенса "Холодний дім".

Ключові слова: віддзеркалення, тема, персонаж, гротеск, стиль.

Olha Kabkova. "Bleak House" Splinters in W. Trevor's Short Stories

The article considers W. Trevor's short stories as reflecting the patterns of the Dickens's "Bleak House" in their themes, characters and style.

Keywords: reflection, theme, character, grotesque, style.

Бажання співвіднести невеликі тексти В. Тревоора з огромом "Холодного дому" ("Bleak House", 1853) – не довільна забаганка, а наслідок підказки самого англо-ірландського митця, який називав себе учнем англійських письменників ХІХ ст., зокрема Ч. Діккенса. До думки про учнівство схиляється й знаний сучасний англійський письменник та дослідник М. Бредбері, який твердить про віддзеркалення естетичних шукань ХІХ ст. в літературному доробку В. Тревоора [2, 432]. Ідеться, зокрема, про взаємозв'язок загальних соціальних, історичних маркерів та індивідуальних виявів у прозі англо-ірландського митця.

Розмірковуючи про відгомін Діккенсового тексту в малій прозі В. Тревоора, зосередимось на властивому письму англійського класика узгодженні романтичної і реалістичної естетичних практик, а також на його характерології з акцентованою увагою до внутрішнього світу персонажа, почасти тужливою співчутливістю до нього.

"Холодний дім" не просто унаочнює Діккенсову творчу своєрідність. На думку багатьох сучасних критиків, він став центральним романом митця. Г. Блум твердить, що "у "Холодному домі", як ніколи до і ніколи після, ясно і гостро постає унікальний космос Діккенса – його фантазмагоричний Лондон, вигадана Англія. Жоден інший англійський роман не може похвалитися такою винахідливістю..." [1, 357].

Водночас роман унаочнює певний період у творчій еволюції письменника, позначений системністю у відтворенні соціальної реальності, у погляді на взаємини індивіда й суспільства. Крім того, у цей період (1850 – 1860-ті роки) певного перегляду зазнає одна з аксіоматичних для Діккенса етичних цитаделей – родина. Він не зрікається своєї "різдвяної філософії", пропаганди добропорядності, доброчесності. Проте послаблюється його переконаність у рятівній ролі домашнього вогнища, сакралізація родини, властива раннім творам (певною мірою під впливом приватних обставин у житті митця).

Діккенсів "Холодний дім" розгортає панораму буденного життя, проте невіддільну від романтичних рис, і на цьому наголошено в авторській передмові. У романі кілька сюжетних ліній, пов'язаних із життєвими

поневіряннями Естер Самерсон. Ідеться про таємницю її народження та дитячі, юнацькі болі, страждання, роль пана Джарндіса як доброго мага-чарівника в розгортанні її життєвої доріжки, якнайстрокатіше коло її товаришування, спілкування, що включає різнобарвні соціальні сегменти. Аристократичне середовище, різного ґатунку чиновники, просто службовці, ледарі та злидарі, колишній капітан і теперішній лікар, члени жіночих благодійних організацій та робітники різних фахів – усі ці фрагменти суспільства, увиразнені в багатьох персонажах, зумовили формування, розгортання, переплетення, ущільнення різних тематичних ліній. До того ж сам образ Холодного дому зазнає в романі подвоєння, дублювання. Наприкінці твору Естер стає власницею й господинею у трохи зменшеній копії Холодного дому, що має над входом вивіску з тією самою назвою.

В. Набоков у лекції про роман “Холодний дім” наголошує на існуванні в ньому трьох основних тематичних ліній і зауважує, що автор, як вправний майстер, жонглює трьома кулями-темами, дотичними одна до одної, не плутаючись у мотузках, до них прив’язаних. Ідеться про тему Канцлерського суду, тему дітей, тему таємниці.

Думається, перша з названих тем дуже по-своєму, пунктирно прокреслена в новелі В. Тревора “Готель “Лінивий місяць” (“The Hotel of the Idle Moon”) зі збірника “Як ми захмеліли від тістечок із ромом” (“The Day We Got Drunk on Cake”, 1967).

У Ч. Діккенса означений тематичний сегмент не лише віддзеркалюється в інших тематичних площинах, заповнений численними персонажами, а також невіддільний від парадоксального судового позову, пов’язаного з іменем пана Джарндіса – власника Холодного дому. Для письменника цей суд – не просто соціальна реальність, сегмент соціального облаштування, певний аспект буденного життя. У ньому стверджується влада грошей, а також панують фальш і лицемірство. Він породжує й підтримує тривалі, нескінченні, тож пекельні судові процеси. Митець, послуговуючись оксюморонами, характеризує таку тяганину: “...нескінченний короткий виклад судової справи” [3, 12]. Канцлерський суд для Діккенса, залишаючись соціальною даністю, оприявнює щось пекельне, саме Зло. Авторське припущення про можливість замкнути в цьому суді “всю ним здійснену несправедливість, усе горе, ним принесене, і спалити вщент разом із ним, як величезне поховальне вогнище” [3, 19], стосується й соціального, і онтологічного аспектів зла. В. Набоков твердить, що в романі Діккенса зло майже дорівнює добру, і вбачає, що зіткнення сил добра і зла символізує боротьбу вищих, уселенських сил. “Ці зштовхування складають “кістяк” книги, але Діккенс надто митець, щоб нав’язувати або розжовувати свою думку” [5, 107-108], – продовжує російсько-американський автор. Для В. Набокова до сил зла, очевидно, належить Канцлерський суд з емісарами-бісами та численними бісенятами, а також помічники зла та філантропи.

Такий суд, що увиразнює зло, знелюднює, знеособлює, розбещує тих, хто долучається до його справ. Показові в цьому сенсі і власник крамниці Крук, і старенька Флайт. Крук по суті є слугою Канцлерського суду. Він знає імена всіх долучених до позовів, що розглядаються в суді. Його крамниця здавалась, на думку В. Набокова, чимось на зразок брудної приживалки та бідної родички юриспруденції. Тут усе непевне, потерте, обшарпане, брудне. У кутку помешкання – купа лахміття, переважно дрантя із судових мантий. Те зло, носієм якого був Крук, зруйнувало, спопелило його самого. Його смерть “викликана найбільш гнилісними соками порочного тіла, і тільки ними, і це – самозагорання, а не якась інша смерть” [4, 42], – свідчить Ч. Діккенс.

Старенька Флайт, так само, як і юний Річард, стала жертвою Канцлерського суду, перейнявшись його божевіллям, позаяк їхні життєві ритми були зумовлені його пульсацією. Життя старенької впокорене суду: вона щоденно

відвідує всі його засідання, попри те, що він відібрав у неї молодість, красу, розум, надію. У її помешканні багато кліток із пташками. Старенька пообіцяла, що випустить їх усіх на волю, як тільки вирішать її справу. Проте час спливає і пташки поступово помирають. Показовою є зміна найменувань птахів у міру того, як міс Флайт утягується в судову реальність: надія, радість, юність, мир, спокій, життя, прах, попіл, розтрата, нужда, розорення, відчай, божевілля, смерть, підступність, дурість, слова, перуки, ганчір'я, пергамент, грабунок, прецедент, тарабарщина, обман, дурниця [4, 486].

В. Набоков завважує омонімічність прізвища старенької з “летом”, “польотом”. Тож ідеться про внеможливлення польоту, щастя, надії для тепер уже старенької. І все через судову тяганину. Прути клітки, тіні прутів Канцлерського суду перекреслюють щастя пташок і міс Флайт.

Пекельна нестерпність Канцлерського суду розкривається не лише в його соціальних характеристиках, спотворенні, божевіллі його слуг та підсудних, а й у метафорично увиразнених особливостях зображеного простору. Розділ “У Канцлерському суді” описує ту місцину Лондона, що пов’язана із цією установою. Тут не лише вогкість, туман, а й бруд. У центрі цього бруду й туману – Верховний канцлерський суд. Ба більше, автор наголошує на тому, що в цих місцях бруд, грязюка прилипають до мостової, наростаючи, як складні відсотки [3, 11]. В. Набоков у лекції завважує метафоричність того бруду, адже, наростаючи, як складні відсотки, метафора пов’язує реальну грязюку й туман із брудом та безладом Канцлерського суду. Той самий дослідник констатує фонетичну присутність загальної атмосфери бруду та непроясненості в життєдіяльності суду. Сірий дим із камінних труб, порівнюваний у Ч. Діккенса із чорнуватою мрякою (a soft black drizzle) роздзеркалюється у прізвищах судових адвокатів та клієнтів. “Чізн, Мізн, Дрізн – зловісна алітерація”, – завважує В. Набоков. Ба більше, крутість та жадібність (shirking and sharking) – принципи, за якими живе Канцлерський суд, – вторять хлюпанню та шарканню (slipping and sliding) пішоходів по грязюці [5, 111].

У новелі “Готель “Лінивий місяць” В. Тревор подібно до Ч. Діккенса зосереджується на роздумах про соціальність та онтологію співіснування добра і зла. Подружжя Данкерсів у ролі подорожніх опиняється в замиському будинку на північ від Лондона і перетворюється на посланців зла. Вони стають своєрідним неправедним Канцлерським судом для власників будинку, в якому опинились. Данкерси виринають із ночі (полуночі), поривів вітру, дощу. Їхнє прибуття невіддільне від опалих і розсипаних яблук, які вранці скидались на коштовні камінці, що виблискували у траві. Тож присутність цих людей невіддільна від гріхопадіня та хаосу, що мають запанувати у старому будинку. Більше того, їхня присутність невіддільна від злочину, смерті, що входять у старий гостинний дім.

Їхнє прізвище (Данкерси), на думку старенького власника будинку, потворне, бо несе в собі семантику вологості, сирості, шкідливої для здоров’я. Їхнє узгодження з виміром зла потверджує текстова теза про ворогування цих двох з усім світом і навіть одне з одним [8, 136]. Немолодий слуга в ошатному старенькому будинку в очах пана Данкерса вбачає щось таке, через що ніколи не погодився б помінятися місцем із їх власником.

Крутість очевидно пов’язане з Данкерсами. Автор завважує, що, опинившись у будинку Джайлса Марстона й наполягаючи на потребі прихистку від негоди, Данкерси перегравали. Проте збоку могло здатися, наче тут господар пан Данкерс, а не сер Джайлс.

Після раптової смерті сера Джайлса Марстона від шлункових кольок пан Данкерс, який накинув оком на будинок і сад стареньких, попри

відремонтований автомобіль і можливість їхати далі, вимовляє пафосні фрази, звернені до дружини сера Джайлса та його слуги. “Доля надіслала нас у важку для вас хвилину, і ми залишимося, щоб виконати свій обов’язок” [8, 140]. Справжня мета Данкерсів – маєтність стареньких. Хоча колізія занепаду великого дому, нелегкі стосунки між загарбниками будинку і його мешканцями були властиві ірландській прозовій традиції від Мері Еджуорт і тому, думається, що В. Тревор, завважуючи подібні імплікації, прихиляється до духовних, етичних наголосів.

У романі Ч. Діккенса сюжетні ходи пов’язані із судовим спором “Джарндісів проти Джарндісів”, який був обумовлений заповітом щодо спадщини. До того ж судова тяганина, кружляння стосів паперів поступово, повільно виснажували й виснажили гроші спадщини, тож процес припинився й вирішився сам собою. Так Канцлерський суд повільно, поступово привласнив чужу спадщину.

У В. Тревора процес привласнення чужої маєтності пришвидшений. Данкерси швидко перетворюють будинок на готель “Лінивий місяць”, садок упорядковується. Помешкання стає затишним, навіть розкішним, тут багато приїжджих. Проте, попри діловитість Данкерсів і процвітання новоствореного готелю, владарює атмосфера пекла, “лінивого місяця”. На думку відданого слуги родини Марстонів, “місяць не має бути лінивим... Місяць має бути насторожі. Він має очистити небо від хмар, щоб зірки могли побачити залиті кров’ю подушки” [8, 144]. Тут образ “лінивого місяця” як метафори неправедності, підсліпуватого, заспаного охоронця-Аргуса повертає нас до Діккенсових епітетів та метафор. У просторі юридичних контор “Холодного дому” ввечері “закопчені ліхтарі, як очі Суду справедливості, короткозорого Аргуса з бездонною кишенею для кожного ока й оком на кожній кишени, підсліпувато підморгують зіркам” [4, 25]. Образ очей Суду справедливості доповнюють епітети “підсліпуватий”, “короткозорий”, він зазнає імплікаційних уточнень: множинність джерел світла не посилює освітлення, бруд і кіптява вкриває джерела світла, присутнє хабарництво невіддільне від тих кишень з очима. В аналізованій новелі В. Тревора наскрізним є мотив світла – його тьмяності, його бажаності.

Діккенсів образ Холодного дому не лише дублюється в межах самого роману; він з’являється і в новелі ірландського автора. Сер Джайлс Марстон називає свій дім великим і холодним, завважуючи, що будинок старий і поволі занепадає. Його власники старенькі. З колись численних слуг залишився один. Проте прикметник “холодний”, так само, як і в романі Діккенса, оманливий. У Тревора дім і прекрасний сад поруч із ним є таким собі постарілим Едемом. Дім гостинний і доброзичливий, бо, попри фінансову обмеженість, його господарі готові зігріти й почастивати тих, хто опинився у скруті.

Холодний дім у Ч. Діккенса не просто був маєтністю чуйного та турботливого пана Джарндіса, а й справляв на відвідувачів-новоприбульців добре враження, зокрема на Естер Самерсон. “Спочатку – сяяння в зоряній ночі світла у вікнах... потім – світлі, теплі, затишні кімнати й гостинний, передобідній стукіт посуду в їдальні, що долинає здаля, і обличчя великодушного господаря, що випромінює доброту, від якої світліло все, що ми бачили, і глухий шум вітру за стінами, що слугував неголосним акомпанементом усьому, що ми чули – так ось якими були наші перші враження від Холодного дому” [3, 95–96], – зауважує героїня.

Цікаво, що Естер, по-янгольськи добра та юна родичка й підопічна пана Джарндіса, у його Холодному домі виконує роль господарочки: їй передають ключі від усіх помешкань і шухляд. Крім того, її нагороджують різними прізвиськами, часто позиченими з дитячих казок. Її починають називати то Старенькою, то Піклувальницею, то Павутинкою. Тож можна побачити

віддзеркалення цієї світлої юної постаті в образах немолодих турботливих леді Марстон та слуги в новелі В. Тревора.

Ставлення до сил зла в романі Ч. Діккенса та в новелі В. Тревора дзеркально відмінне. На думку Г. Блума, роль власника Холодного дому Джарндіса полягає у тривалій нищівній атаці на Канцлерський суд, щоб читач міг відчути: "...Людина здатна зруйнувати лабіринт, людиною зведений" [1, 359]. Ідеться про те, що пан Джарндіс, не відкликаючи позову, залишаючись учасником процесу, водночас зберігає розсудливий, трохи відсторонений підхід до нього.

У В. Тревора спілкування з Данкерсами дедалі більше виявляє в леді Марстон та слугі стан приспаної свідомості, божевілля. Крім того, спостережливий немолодий слуга констатує, що навряд чи зможе помірятися силою із цим світом та його завойовниками.

Не лише тематичні сегменти "Холодного дому" Ч. Діккенса віддзеркалюються в малій прозі В. Тревора. Англо-ірландський митець очевидно послуговується Діккенсовими стильовими маркерами – надзвичайною емоційною образністю, використанням метафор, уживанням промовистих імен тощо.

Є ще один аспект прозової майстерності англійського класика, що не залишив байдужим В. Тревора. Ідеться про характерологію. Критики завважили, що в його творах на першому місці за важливістю були персонажі, точніше з них починалось авторське формування тексту. Сам В. Тревор із цим не сперечався, твердячи, що для нього оповідання ставало "проблиском" чийогось життя або чийхось взаємин, а ще запевняв, що любить дивитись на персонажів [6]. Більшість його персонажів – звичайні самотні, розгублені люди, котрі прагнуть упоратися із власною долею. Йому якнайкраще вдається оповідь про дороги, які залишились не обраними, про відповідальність, якої уникають, про провинні таємниці та про зупинені рухи назустріч. Є певна елегантність, спостережена у прозі В. Тревора та співвідносна з його персонажами. Водночас, і це помічають критики, іноді тут трапляються сцени тремтливого збентеження, такі ж руйнівні щодо впорядкування, як і в текстах Ф. Кафки або Г. Пінтера [7]. Тож у Тревора теж фігурують персонажі-універсалиї, образи-гротески. Показово, що критики завважували авторську здатність трансформувати персонажів: карикатури просотувались життям і ставали людьми з власними історіями.

Подібні риси наявні й у новелістиці митця. Серед героїв його оповідань не тільки різного віку та соціального статусу "знедолені", а й персонажі-гротески. У тій апеляції до гротеску вбачаємо не лише авторську манеру пластика-скульптора, а й актуалізацію досвіду літературних попередників. У тих персонажах-гротесках – авторська пародійність та іронічність. Сфера гротеску дає змогу співвідносити окремих дійових осіб новел В. Тревора з показово гротескними Смоллуїдами Діккенсового роману "Холодний дім". Англійський класик віддав цим персонажам цілий розділ – XXI-й. Проте й згодом на сторінках твору з'являвся старий Смоллуїд сам або зі своєю дружиною, сином, онукою, шукаючи рукописні документи або ж продаючи їх за чималу ціну. Попри це, сутнісні характеристики Смоллуїдів окреслені вже у згаданому розділі роману.

Смоллуїди невіддільні від певної локації. Місцина їхнього проживання – не найреспектабельніший район міста, проте маркований Лондонським торговельним центром. Їхня вуличка вузька, безлюдна, темна, похмура й, наче склеп, з усіх боків щільно обкладена цеглою. Задану в локаційному описі мертвотність – склеп – розкривають інші характеристики Смоллуїдів та підтверджує спостереження В. Набокова в його лекції про "Холодний дім". Означаючи Смоллуїда як "старого негідника", шурина "найдивнішого, найгуманнішого героя в усій книзі – Крука" [5, 108–109], критик по суті узгоджує цього героя із природою Канцлерського суду – його пекельним злом, брудом, туманністю.

Ущільнений, стиснутий простір мешкання Смоллуїдів невіддільний від їхнього найменування. Уже в семантиці прізвища закладена мізерність, обмеженість, звуженість. Та сама мізерність, почасти мертвотність характеризує тіла Смоллуїдів. Пан Бартолом'ю Смоллуїд – карлик, його батько – старий Смоллуїд не може рухати нижніми кінцівками й майже не володіє верхніми. Час від часу він сповзає із крісла й нагадує купу ганчір'я, тож потребує струшування та штурхання, збивання, як подушки.

Предметні метафори та порівняння Ч. Діккенс часто використовував для характеристики членів цієї родини. Старий Смоллуїд у кріслі “нагадує заламану маріонетку” [3, 317], мішок ганчір'я із чорною ярмулкою на маківці. Коли його трясуть, “голова в того мотається, як у балаганного арлекіна” [3, 389]. Пані Смоллуїд у своєму падінні нагадує кеглю [3, 382]. Кілька разів повертаючись у тексті до таких тілесно-предметних характеристик, автор зовсім не прагнув насміятися з людської старечої немічності або фізичної недосконалості. Митець сатирично знущався з людської нікчемності, пересічності.

Доля Смоллуїдів зумовлена певним статусом у суспільстві та ідеалами, персонажів сформували певні професії. Діяльність клерка в конторі лихваря або обліковця векселів шанована в цій родині. Богом одного із засновників родини стали Складні Відсотки. Діккенс кілька разів у тексті наголошує на спорідненості Смоллуїдів із мавпячим племенем і пояснює це їхньою інтелектуальною, душевною звуженістю, обмеженістю. У цій родині читання сприймають як марне розтринькування часу, що не приносить грошей і взагалі жодної користі. Інтелектуальний багаж Смоллуїдів складають елементарні знання з математики та певна кількість загальних відомостей. Піднесені думки, благоговіння, захоплення можуть з'являтися в головах цих людей лише як зародки-личинки, що ніколи не розкриваються метеликами [3, 375]. Є ще одна риса, майже фантастична, очевидно гротескна, властива членам родини: тут не з'являються діти. Тут не знають, що таке дитячість, дитинство, не уявляють, що таке дитячі книжки, чарівні казки, легенди, байки або просто легковажність. Діккенс твердить, що декілька поколінь Смоллуїдів не мало дітей. У них зразу ж народжувались маленькі старці – маленькі чоловіки та жінки, схожі на старих мавп, і їхній внутрішній світ справляв гнітюче враження. У Смоллуїдів ця інтелектуальна обмеженість, почасти ущербність компенсувалась розвиненим хапальним рефлексом. Діккенс завважує кігті старого Смоллуїда, довгі та тверді, як свинець, його напади безсильної люті, злоби, його інстинктивне загібання кігтями повітря.

В. Тревор часто зображує людей поважного віку. Образи стареньких з'являються вже в одному з перших його романів – “Старі холостяки” (“The Old Boys”, 1964). Потому і в новелах митець вимальовує образи дітей, підлітків, часто контрастно зіштовхує їх із образами стареньких. Це дає йому змогу не лише роздивитись обидва антитетичні обшири суспільної маргінеси, а й спостерегти, якою мірою і в який спосіб дорослість, риси дорослих проступають у перехідності дитинства, юності. Думку, що лунає з вуст підлітка Абрахамсона в новелі “Внизу у Фіцджеральда” (“Downstairs at Fitzgerald's”) збірника “За межами” (Beyond the Pale, 1981) про дитяче обличчя, яке ховає справжні риси, але в певному віці перестає їх ховати, доповнюють слова його однолітка Сесилії, котра переконана, що ми несвідомо переймаємо звички, гримаси, жести, ходу тих, із ким часто спілкуємося [9, 38–48]. Ця підліткова спостережлива мудрість, зокрема й щодо переплетення й віддзеркалення юності та зрілості (можливо, старості), знаходить ілюстрацію в новелі “Вечір Джона Джо Демпсі” (“An Evening with John Joe Dempsey”) збірника “Танцзал “Романтика” (“The Ballroom of Romance”, 1972). Сюжетна основа новели – спілкування 15-річного

хлопця із 55-річним паном Лінчем у невеличкому магазинчику. Підлітка і дорослого чоловіка об'єднує їхня рідна країна – Ірландія – і те, що кожного з них тримає на “короткому повідку” – мати. Материнська пуповина не перерізана. Підліток віддзеркалюється в дорослому чоловікові, а дорослий чоловік – у підліткові. І в усьому тому алюзійно присутній Дж. Джойс із його роздумами про ірландську нездатність здолати поріг. Не випадково новела має назву “Вечір Джона Джо Демпсі” (або “Вечір із Джоном Джо Демпсі”). У тій назві – не лише апеляція до банальних вечірніх розваг підлітка в день його народження, а й констатація суголосності ранку і вечора людського життя – життєвих годин підлітка і немолодого чоловіка.

Ба більше, у підлітка Джона Джо Демпсі є дивний приятель – старий, не сповна розуму карлик на ім'я Куїґлі, з яким вони збирали равликів у коробки з-під варення й тинялись околицями міста. Розмови з Куїґлі були своєрідними. Той ніколи не слухав, він завжди говорив сам. Він зосереджувався лише на сфері тілесного, на підглянутих непристойностях. Крім того, світ, із яким Куїґлі стикався, був для нього єдиною неподільною реальністю, в якій той не розрізняв безпосередню даність і, приміром, віртуальну реальність кінотексту. Він не знав, що таке прикидатися, завжди говорив те, що хотів сказати, тож шизофренічна роздвоєність була йому невластива. Карлик Куїґлі – не просто місцевий ідіот, зовнішня щодо Джона Джо Демпсі даність. Куїґлі був частиною, уламком самого підлітка, для якого перебувати з ним було тим самим, що бути одному. Цей старенький одномірний ідіот був частиною структури його особистості. Це було “воно” (у термінах З. Фрейда) для структури й у структурі особистості хлопця.

Отже, подібно до Діккенсової родини Смоллуїдів персонажі В. Тревора заражені пересічністю. Підліток і дорослий чоловік суголосно ненароджені. Уламок особистості – старий карлик – існує як часточка 15-річного хлопця. Інша річ, що нерв Смоллуїдів пульсує суспільним життям, а пульсація старого карлика у структурі особистості Джона Джо Демпсі природна, тілесна. А ще В. Тревор відтворює отроцтво, невідоме Смоллуїдам. До того ж новітній автор не схильний до сатиричного заперечення своїх персонажів, він ставиться до них тужливо-іронічно.

Серед численних новел англо-ірландського митця є одна, що заслуговує на увагу у зв'язку з розмовою про Смоллуїдів Ч. Діккенса, – “Біля колиски” (“In at the Birth”) зі збірника “Як ми захмеліли від тістечок із ромом” (“The Day We Got Drunk on Cake”, 1967). В. Тревор згодом не раз уключав цей текст до колекцій вибраного зі своєї малої прози, а в некролозі на смерть митця знов-таки названо цю новелу. Тож можна говорити про її знаковість у його доробку.

Ті образи, що з'являються в цьому творі, спонукали дослідників до припущень про вплив естетики Е. Т. А. Гофмана, М. Гоголя, Е. По на англо-ірландського митця. Думається, що з не меншим правом можна твердити про віддзеркалення “Холодного дому” в новелі.

У В. Тревора звичайний, зумовлений буденністю сюжет у розв'язці обертається на гротеск, ба навіть абсурд. Історія про непоказну, немолоду жіночку міс Іфосс, її несподіваний підріток, про таємницю, що приховує ця її робота, у міру розгортання сюжету розкривається гротеском, химерністю. Подружня пара Даттів запросила міс Іфосс на нетривалу перманентну присутність у їхньому будинку через дитину. Проте виявляється, що службовці Датти ніколи не мали дітей. У завеликому за розміром дитячому ліжку доживала свій вік стара людина. Після смерті чергової “дитини” Даттів її наступницею стала міс Іфосс.

У подібній до оксюмору колізії старої “дитини”, що рухається у смерть, можна вбачати відлуння не лише романтичних шукань німецьких та

американських митців, а й інтертекстуальну присутність ірландських поминок, що апелювали до амбівалентності смерті. Смерть/відродження, смерть/пробудження пульсує, зокрема, у назві знаного роману Дж. Джойса “Фіннеганові поминки” (“Finnegan’s Wake”). Однак у В.Тревора пробудження стареньких не передбачалось. Непробудність, посутня подібність до маріонеток владарює не лише у фіналі життя, а й упродовж усього їхнього існування. Нікчемність та банальність визначають траєкторію розгортання життєвого шляху міс Іфосс, що мала стати черговою “дитиною”, а також її роботодавців та “батьків” Даттів.

Немолода міс Іфосс мала цивільного чоловіка, дитину. Проте дитина померла, чоловік пішов від неї, а її свідомим вибором стало хаотичне безглуздя буднів, яке й зіштовхнуло її з Даттами. Вони могли бути близнюками. Обидва маленькі, сухенькі, зі щенячими личками [8, 58]. Сміх дивно спотворював обличчя пана Датта. На думку їхнього знайомого пана Саммерфілда, Датти були крихітними поганками. Попри різноманітні натяки, пан Датт ніколи не був відповідальним співробітником на секретній роботі, лише дрібним службовцем – бухгалтером-ревізором на побігеньках.

Банальність, пересічність, подібність до маріонеток самих Даттів та їхніх старих “дітей” співвідносна з рисами Діккенсових ляльок Смоллуїдів. Показові в цьому сенсі параметри простору, що визначає існування старих “дітей” Даттів. Це горішня, тобто вивищена кімната, яка розташована поряд з іншою, захарашеною валізами та картонними коробками. Інакше кажучи, живі ляльки сусідують із купою мотлоху та самі є частиною мотлоху. Усе це алюзійно обертає нас до старого Смоллуїда, що в одному з епізодів роману копірився у скринях помешкання покійного власника крамниці вживаних речей Крука в пошуках здобичі. Цікавий і декор у будинку Треворових старих “малюків”: кімната була веселою з карликами на шпалерах.

Міс Іфосс, котра раніше з насолодою читала, згодом, у старшому віці, скоротила час на це заняття. Для неї стало обтяжливо підтримувати довгу розмову, тож вона дедалі більше нагадувала Діккенсових Смоллуїдів і щоразу очевидніше наближалась до стану старої “дитини” Даттів.

Про інтелектуальну обмеженість, спрощеність, банальність Даттів свідчить література, яку вони культивували в родині. Пан Датт, за словами його дружини, буквально молився на енциклопедію, не вилазив із її сторінок. Крім того, семантичні поля їхньої лексики зумовлені, але й обмежені словниковими вимогами. Метафори, переносні значення слів тут не допустимі. Потенційне привласнення (як у Смоллуїдів) і мертвотність уплітаються в репліки Даттів та викликають майже сомнамбулічні вчинки міс Іфосс.

Діккенсові Смоллуїди – образи-гротески, образи-карикатури – мають свої соціально детерміновані риси. Їхня старечість не передбачала юності, їхня нестача освіти узгоджувалась із розвиненим хапальним інстинктом, привласненням, мавпячістю. Брак індивідуальності унаочнювався в образі людини-маріонетки (купи ганчір’я), що здобувала форму внаслідок штурханів.

Соціальну сатиру Ч. Діккенса В. Тревор сприймає й переводить у площину тужливої іронії. У нього юність і старість контрастні та взаємопов’язані. Старий карлик може існувати як “воно” у структурі особистості підлітка. Старі “діти” В. Тревора, попри їхню банальність, пересічність, інтелектуальну обмеженість, не позбавлені авторського співчуття.

Тож можна говорити, що тематичні лінії, образи персонажів, стильова своєрідність “Холодного дому” віддзеркалюються в новелах англо-ірландського прозаїка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блум Г. Західний канон; книги на тлі епох. – Київ: Факт, 2007. – 720 с.
2. Бредбері М. Британський роман нового часу. – Київ: Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с.
3. Діккенс Ч. Холодний дом // Діккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. – Москва: Гослитиздат, 1960. – Т. 17. – 564 с.
4. Діккенс Ч. Холодний дом // Діккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. – Москва: Гослитиздат, 1960. – Т. 18. – 580 с.
5. Набоков В. Лекції по зарубіжній літературі. – Москва: Издательство Независимая Газета, 1998. – 512 с.
6. A life in books / Interview by Lisa Allardice. // The Guardian. – 2009. – 5.09. / Режим доступу: <http://www.theguardian.com/culture/2009/sep/05/william-trevor-interview>.
7. O'Connor J. The Collected Stories by William Trevor // The Guardian. – 2009. – 28.11. / Режим доступу: <http://www.theguardian.com/books/2009/nov/28/collected-stories-william-trevor-review>.
8. The Stories of William Trevor. – Harmondsworth: A King Penguin, 1983. – 799 p.
9. Trevor W. Beyond the Pale and other stories. – London: The Bodley Head, 1981. – 257 p.

Отримано 24 липня 2017 р.

м. Київ



Натія Сіхарулідзе

УДК (УДЗ) 821.353.1.091:821.161.2 б-561

ДВА ЕТЮДИ З ГРУЗИНО-УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН

У статті проаналізовано ставлення грузинського лірика Ґ. Табідзе (1891 – 1959) до українського письменництва. порушене питання фактично залишається не з'ясованим, і пропонується розвідка – перша спроба дослідження грузинсько-українських літературних взаємин у цьому аспекті.

Розглянуто два твори Ґ. Табідзе, які були оприлюднені у 20-х роках: “Підемо назустріч” і “Та доба промайнула, як сон”. Після вивчення автографів цих двох віршів стає очевидним, що перший із них написаний унаслідок отриманого мистецького імпульсу з вірша без заголовка “Підемо назустріч до джерел життя...” В. Олешко, а другий – після того, як автор надихнувся початковими строфами епілогу поеми Т. Шевченка “Гайдамаки”. В обох випадках Ґ. Табідзе висловлює свою думку шляхом застосування алюзії до творів українських поетів.

Ключові слова: Ґалактіон Табідзе, Василь Олешко, Тарас Шевченко, грузино-українські літературні взаємини.

Natia Sikharulidze. Two Sketches about Georgian-Ukrainian Literary Relations

The essay deals with some facts showing the interest of the Georgian poet Galaktion Tabidze (1891–1959) in Ukrainian literature. The researcher focuses on two works by G. Tabidze, which were published in the 1920's: “Let's Approach It” and “That Day Passed Like a Dream”. A scrupulous study of the autographs makes it clear that the first poem mentioned was written due to creative impulse received from the untitled poem beginning with the line “We'll Go towards the Springs of Life” by Vasyl Oleshko (1889 – before 1943). The other Tabidze's poem was inspired by the very first lines of the epilogue from the poem “Haydamaky” by Taras Shevchenko. In both cases, G. Tabidze expresses his opinion using allusions to the works of Ukrainian poets.

Keywords: Galaktion Tabidze, Vasyl Oleshko, Taras Shevchenko, Georgian-Ukrainian literature relations.

Зв'язки видатного грузинського лірика Ґалактіона Табідзе (1891 – 1959) з українським письменництвом фактично не з'ясовані. Оприлюднене в останні роки архівне видання Ґалактіона, у якому опубліковано щоденники та нотатники, а також ретельне вивчення автографів засвідчили інтерес грузинського поета до української літератури. Зрештою, виявилось, що деякі вірші Ґ. Табідзе написані внаслідок творчого імпульсу, викликаного віршами українських авторів. Ставлення до питань, які його хвилюють, він виражає через алюзію на зразки української літератури. Саме такі два випадки проаналізовано у статті.