

# Порівняльне літературознавство

Христина Денисюк

## ДВА АНГЛІЙСЬКІ РОМАНИ ГОТИКО-ФРЕНЕТИЧНОЇ ПОЕТИКИ (ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ)

Терміни “френетичний жанр” (“genre frenétique”), “романтична френезія”, розповсюджені у зарубіжному літературознавстві, у нас майже не використовуються, а тексти готичних романів лише в останні десятиріччя стають для українських дослідників об’єктом вивчення. Для з’ясування генологічних понять і назв цього типу можна звернутися хоча б до польського “*Słownika terminów literackich*”: “Френезія романтична (фр. *frenésie* — шаленство, англ. *romantic frenzy*, фр. *frenésie romantique*, нім. *schwarze Romantik, Schauerromantik*, рос. французская неистовая литература) характерна для однієї з течій романтичної літератури (названої шаленою літературою) і схиляється до перенасичення образу світу мотивами жаху, злочину, божевілья, неприборканих пристрастей і поривів, звільнених з-під контролю розуму. Героям френетичних творів були притаманні імморалізм та зневага до загальноприйнятих норм. Їхні вчинки свідчили про поступливість людської природи перед темними й незбагненними диявольськими силами. Френетичну творчість представляють такі твори, як “Чернець” М.Г.Льюїса, “Мельмот-Блукач” Ч.Р.Метьюріна, “Ган-ісландець” В.Гюго, які перебували в тісному зв’язку з романом жаху, хоча й виступали також в інших літературних жанрах”<sup>1</sup>.

Однак концентрація кошмарів і жахів у творах романтичної френезії здебільшого не самоціль, а функція поглиблення зображуваного конфлікту між добром і злом, і твори цієї модифікації готичного роману — роману таємниць і страхіть — набувають відтінку параболи. Для готико-френетичної поетики з її різкістю стилю властивий різкий контраст між витворами фантастики і крайнім натуралізмом при зображенні відразливих деталей, сцен неймовірної жорстокості, показаних зблизька. “Готика Радкліфф, — зазначає Р.Майлс, — це готика величного страху, готика Льюїса — це жах, тілесність, спостережувана з любов’ю деталістичною”<sup>2</sup>.

Викристалізувався спеціальний набір, цілий комплекс френетичних тем і мотивів — дисконформних, огидних та шокуючих часто вже самою своєю назвою. Їх перераховує один із найвизначніших дослідників готичного роману Д.Варма: “Кожний письменник ексцентричної школи вніс гротескну й страшну тему жаху до трепетно-жахливого романтичного етапу готичного роману (*Schauer-Romantik phase*). Вони писали повісті про чорну магію та хтивість, про пошуки еліксиру життя, про ненаситну цікавість і непростимі гріхи, про договори з дияволом, про тих, хто створює монстрів у своїх лабораторіях, розповідали про леді з оголеними черепами, про мертвих, які повстають зі своїх могил, щоб годуватися кров’ю невинних та прекрасних, чи бродять у Залі Іблїса і несуть свої палаючі серця в руках. Такі хворобливі й фантастичні творіння, як “Ватек” Бекфорда, “Сент-Леон” і “Каліб Вільямс” Годвіна, “Чернець” Льюїса, “Франкенштейн” місіс Шеллі, “Вампір” Полідорі, “Мельмот-Блукач”

<sup>1</sup> *Słownik terminów literackich* / Pod. red. Janusza Sławickiego. — 3. wyd., — Wrocław; Warszawa; Kraków. — 1976.

<sup>2</sup> *Miles R. Ann Radcliffe and Mathew Lewis // A companion to the Gothic* / Ed. by D.Punter. — Maclen; Massachusetts, 2000. — P. 41.

Метьюріна, показують, що романтики трепетного жаху насправді мали свій каталог предметів для свого натхнення та обладнання своїх камер жаху. Ці камери жаху напрочуд різноманітні; кожна печера має щось нове для відкриття; вони мають свої нові теми й нові романні прийоми та засоби для викликання нервових стресів”<sup>3</sup>.

Синонімом генологічної назви “готико-френетичний роман” можуть бути “чорний роман”, а частково — “сатанинський роман”. Спробу теоретичного осмислення “чорного роману” зробив М.Гайне у статті “Прогулянка через чорний роман”, надрукованій у 1933 році, а особливо в розвідці “Маркіз де Сад і чорний роман”, що з’явилась на сторінках п’ятого номера “*Revue Minotaure*” в травні 1934 року. Саме у цій праці дослідник пропонує типологію “чорного роману”, розрізняючи такі його підвиди, як готичний (ідеться про середньовічну тематику), фантастичний, роман чорного реалізму й бурлескно-пародійний. У цій класифікації не вистачило місця таким “найчорнішим” романам романтичної френезії, як “Чернець” Льюїса і “Мельмот-Блукач” Метьюріна; натомість наявний першороман літературної готики — “Замок Отранто” Г.Уолпола, що його інші літературознавці, наприклад Д.Пантер, трактують як “легку фантастичну швидше казку, ніж кошмар”<sup>4</sup> порівняно зі згаданими романами “чорних письменників” — Льюїса і Метьюріна. Типологію Моріса Гайне слушно критикує історик готичного роману М.Саммерс<sup>5</sup>.

Серед “сатанинських романів” слід назвати такі, як “Закоханий диявол” французького письменника Жака Казота й “Ватек” англійця Уільяма Бекфорда — попередників “Ченця” Льюїса. Щоправда, “Закоханий диявол” тяжіє швидше до “галантного роману” в готиці, ніж до “чорного”. Своєрідне місце серед прози цього гатунку належить “Еліксирам диявола” Е.Т.А.Гофмана та оповіданню “Закоханий чорт” Олекси Стороженка.

Етапним явищем у розвитку готичного роману преромантичного та романтичного періодів дослідники схильні вважати творіння чотирьох письменників — Гораса Уолпола, Анни Радкліфф, Метью Грегорі Льюїса і Чарльза Роберта Метьюріна. Перший із них — засновник готичного роману взагалі, роману з нахилом до історичної медієвістики й певною мірою сентиментального, друга — представниця “жіночої готики”, “чарівниця” поетично-мальовничої прози з бурхливими пригодницькими перипетіями, із сентиментальним *happy end*’ом, з реалістичним демаскуванням духів.

На романах “Чернець” Льюїса і “Мельмот-Блукач” Метьюріна ми зосередимо в цій статті особливу увагу як на творах, що досягають вершин готико-романтичної френетичної поетики. Порівняльний аналіз цих двох творів, до речі, українською мовою ще не перекладених, дасть змогу виявити в їхніх текстах сублімацію художнього досвіду “готиків”-попередників й оригінальний внесок в історичну поетику жанру талановитих авторів — небуденних особистостей. Подібність обох романів простежується передусім на рівні жанру — і на рівні моделі генотипу готичного роману взагалі, і на рівні його френетичної модифікації, а “розподібненість” стає очевидною при аналізі поетики сюжетів, нюансів проблематики та різноманітності типажу.

На наш погляд, не слід зводити генезу творів френетичної готики до одного-двох джерел, як це робить, наприклад, М.Алексєєв, автор фундаментальної розвідки “Ч.Р.Метьюрін і його “Мельмот-Блукач”<sup>6</sup>, абсолютизуючи вплив на досліджуваного автора роману Вільяма Годвіна. Швидше можна говорити про полігенезу як про широку амплітуду витоків романтичної френезії. Зародившись в Англії, її хвиля ринула до Німеччини, де, збагатившись тамтешнім фольклором, повернулася до Англії. Це сприяло творенню нових скомплікованих генологічних структур на стиках культур.

Чимало спільного було в рецепції обох романів: критики здебільшого “розносили”

<sup>3</sup> *Varma D.* The Gothic Flame: Being a history of the Gothic novel in England: its origin, efflorescence, disintegration and residuary influences. – New York, 1957. – P. 132.

<sup>4</sup> *Punter D.* The literature of Terror: A history of gothic fiction from 1765 to present day. – London; New York, 1980. – P. 49.

<sup>5</sup> Див.: *Summers M.* The Gothic Quest: A history of the Gothic novel. – London, 1938. – P. 397-398.

<sup>6</sup> Див.: *Алексєєв М.* Ч.Р. Метьюрін и его “Мельмот-Скиталец” // *Метьюрін Ч.Р.* Мельмот-Скиталец. – М., 1983. – С. 531-638.

їх включно до доносів на авторів, читачі ж не переставали ними захоплюватися — не лише пересічні, а й такі корифеї англійської літератури, як Вальтер Скотт і Джордж Байрон.

Метью Грегорі Льюїс не перестає дивувати дослідників як своєрідний вундеркінд, який здобув у дуже ранньому віці всебічну освіту в Німеччині і шукав успіхів на дипломатичній службі та на арені парламентарської діяльності, а головне, на двадцятomu році життя написав всесвітньовідомий роман “Чернець” (“The Monk”). З Німеччини, як свідчить сам Льюїс у передмові до “Ченця”, він привіз легенду про Закривавлену Черницю. Зразок цвинтарної моторошної поезії письменник міг також знайти у відомій баладі Бюргера “Ленора”, що її переспівали В.Жуковський та Л.Боровиковський, пом’якшуючи страшний трупарний колорит могили оригіналу відповідно до своєї етноестетики. Однак найближчою попередницею і сучасницею Льюїса була Анна Радкліфф. Д.Пантер гадає, що з-посеред великої маси готичних романів 90-х років XVIII ст. вирізняються три романи — “Таємниці замку Удольфо” (1794) й “Італієць” (1797) Анни Радкліфф та “Чернець” (1796) Метью Грегорі Льюїса, між якими є різні форми контактних зв’язків: “Три романи пов’язані складним павутинням впливу, полеміки й заперечення”<sup>7</sup>.

До генетичних джерел роману “Чернець” серед інших слід віднести шекспірівські мотиви. “Ромео і Джульєтта”, — констатує Д.Варма, — містить цілий діапазон романтики кладовищ і смерті. “Палац тьмяної ночі” і “гніздо смерті, отрути та неприродного сну”, описані в останній сцені “Ромео і Джульєтти”, можливо, навiali Льюїсу картину підземних похоронних склепів монастирів”<sup>8</sup>.

Льюїс писав також і готичні драми, отже, драматургічна техніка позначилась на природі романного нарративу, що зауважив В.Скороденко в передмові до російського перекладу “Ченця” видання 1993 року: “Льюїс володів яскравим драматургічним обдаруванням, яке повною мірою проявилось вже в “Ченці”. Власне, роман становить послідовність професійно змонтованих панорамних драматичних сцен, що подають персонажів “крупним планом” і побудовані на живих діалогах та побічних внутрішніх монологів, які легко перетворюються у сценічні”<sup>9</sup>. Невипадково існує сучасна кіноінсценізація “Ченця”.

Чуття драматичної структури позначилось на компактності композиції цього роману, чим він вигідно відрізняється від “безрозмірного” “Мельмота-Блукача” Метьюріна. Основних дійових осіб у “Ченці” шестеро, з них три чоловічі персонажі (чернець, він же абат монастиря, Амброзіо, маркіз Раймонд Лас Цістернас та його друг Лоренцо) і три жіночі (юна красуня Антонія, черниця Агнес і Матільда, яка спочатку замаскована під молодого монастирського послушника). Усі ці герої пов’язані між собою сюжетами любовних історій: ченця-абата Амброзіо спокушає своїми повабами Матільда, відтак він закохується в Антонію, до якої не байдужий Лоренцо; почуттям любові з’єднані Раймонд та Агнес. Любовні перехресні стежки, започатковані в експозиції роману, розходяться по своїх часопросторах, щоб потім зустрітися знову. Однак головним героєм роману стає Амброзіо, а точніше, його несамовите libido. (Сам Льюїс вражав сучасників непривабливою зовнішністю, і деякі дослідники вважають, що в зображенні пристрасного libido ченця Амброзіо сублімовані нереалізовані еротичні фантазії автора.)

На шляху до здійснення хтивих пристрастей ченця і садистське з’валтування, інцест і вбивства матері й сестри, і співпраця з диявольськими силами, що веде до запроданства душі Люциферові. Льюїс започатковує в літературі еротичну нову типу. Дехто з дослідників гадає, що еротика — своєрідна течія, яка прострумове кризь усю літературу XIX ст., а тим паче XX-го. Проте Льюїс не хизується еротичними деталями, а досліджує психологію злочину на сексуальному тлі. У цьому аспекті він іде назустріч “дослідницькому психологізмові”, за дефініцією Нонни

<sup>7</sup> Punter D. The literature of Terror: A history of gothic fiction from 1765 to present day. — P. 62.

<sup>8</sup> Varma D. The Gothic Flame: Being a history of the Gothic novel in England. — P. 151.

<sup>9</sup> Скороденко В. Монах Льюїс и его роман // Льюїс М. Монах / Пер. с англ. И.Гуровой. — М., 1993. — С. 13.

Копистянської, характерному для реалізму<sup>10</sup>. Однак автор “Ченця” не скований завуженим детермінізмом пізнішого позитивізму, за яким “злі часи робили злих людей” (І.Франко). Під “злыми часами” тут розуміється комплекс зовнішніх, соціальних умов. Льюїс показує, що назустріч злочинності ченця йдуть його пробуджені внутрішньо-психологічні чинники. Цими чинниками приспаного зла орудує тонкий психолог і майстерний режисер — диявол. Пригадаймо той епіграф, яким розпочинає Ольга Кобилянська свій роман “Земля” — роман про братовбивство, про його психологічні механізми: “Es liegt um uns herum gar mancher Abgrund, den das Schicksal grub, doch hier in unserem Herzen ist der tiefstete”<sup>11</sup> (“Лежить навколо нас якась безодня, що її вирила доля, але тут, у нашій серці, вона найглибша”).

Льюїсові вдалося створити яскравий, по-готичному монументальний, по-френетичному жорстокий діалектично суперечливий образ лиходія-негідника Амброзіо. Усезнаючий Люцифер у безодні душі самозакоханого абата побачив первні зла, які можна виростити до страхітливих розмірів. Але про цю диявольську стратегію читач дізнається лише з фінальних сторінок роману, з його пуанту — найдраматичнішого загострення. Автор використав прийом ефекту несподіванки — готичної напруги очікування (suspense) і примусив нас прочитати твір ще раз, аби збагнути, хто є хто, оскільки ми, як і головний герой, увесь час перебували під гіпнозом омани. Навіть і нині не вщухають суперечки щодо питання, хто така Матільда — жінка-чорнокнижниця, людина, а чи диявол, двостатева вона чи одностатева. Автор “Ченця” піднявся в ту літературну стратосферу, у якій перебував і творець “Фауста” — Гете — і яку влучно охарактеризував Іван Франко: “Не тільки люди, але й духи, боги та демони стали людьми, щоб до людських сердець по-людськи заговорити. Те олюднення надприродного було найбільшою перемогою новішого часу над середньовічною трансцендентальністю”<sup>12</sup>.

Новаторство Льюїса й полягало в оригінальності інтерпретації міфологічного начала. Інтеграція надприродних сил у готичне дійство було майже вимогою жанру. По-різному вони себе проявляли в дофренетичній готичці: 1) як метафора — у демонічності характерів лиходіїв; 2) як “непізнані об’єкти” (наприклад, раптова поява грандіозного шолома, під яким гине в день шлюбу наречений у “Замку Отранто” Г.Уолпола); 3) як витвори міфологічного світогляду персонажів — фіктивність духів наприкінці роману розкривається (романи Анни Радкліфф). У Льюїса демони “олюднені”, існують як “реальність”.

Катакомби монастирського кладовища, їхні лабіринти з безліччю трупів, що розкладаються, служать локусом несамовитості — моторошною декорацією перипетій любовних пригод. Простір подій урізноманітнений хронотопом дороги-подорожі Раймонда. У цьому хронотопі свої локуси несамовитості — лісова оселя розбійників, замок з таємничою кімнатою, до якої ніхто не заглядав сто років і яка служить стільки ж часу схованкою духа Закривавленої Черниці.

У зав’язці роману “Чернець” читач знайомиться з Амброзіо — тридцятилітнім абатом монастиря капуцинів. Амброзіо має в Мадриді репутацію святого через суворе дотримання вимог аскетичного чернечого життя, побожність. Як талановитий оратор, цей богослов-златоуст завойовує серця численних слухачів нещадним картанням грішників. Однак усі ці зовнішні атрибути героя — маскара, за якою приховуються неймовірне славолюбство, пиха, кар’єризм та егоцентризм. У побожності святенника-абата, як і в абатиси жіночого монастиря — “доміні”, немає місця на християнське милосердя. Читач, як і сам Амброзіо, довго не здогадується, що в довір’я абата вторгнувся посланець диявола в образі юного монастирського послушника Розаріо. Поступово, дуже тактовно, майстерно й витончено Розаріо розкриває таємницю свого обличчя, своєї особистості. Признається, що “він” — не “він”, а дівчина Матільда, яка з неймовірної любові до Амброзіо проникла в монастир, знехтувавши залицяннями найкращих юнаків Мадрида.

Автор недвозначно дає зрозуміти, що причина імморалізму Амброзіо полягає в його довголітньому перебуванні в замкнутому просторі, у своєрідній клітці чи пастці,

<sup>10</sup> Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. — Л., 2005. — С. 288.

<sup>11</sup> Кобилянська О. Твори: У 5 т. — К., 1962. — Т. 2. — С. 7.

<sup>12</sup> Франко І. Перша передмова до “Фауста” Й.-В.Гете // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26. — С. 159.

яка герметичною ізоляцією від соціуму деформує характер. Зовсім інакше, повноцінно реалізував би себе цей талановитий муж на волі, наприклад, у цивільній або військовій професії. Разом із жагою нових любовних вражень у підсвідомості “піддослідного” персонажа живе жадоба переступити поріг, браму, хвіртку замкнутого простору, хоча він присягнув ніколи не виходити поза мури, що оточують монастирський простір-пастку. Охоловши до Матільди, Амброзіо виривається на волю, яка стає простором його гріховної сваволі. Він буває в домі юної Антонії й намагається її згвалтувати. Матільда, яка признається у своєму чорнокнижництві, здобуває для Амброзіо в підземеллі кладовища чарівну срібну гілку мірти від самого Люцифера, доторком якої відчиняються всі замки. Мати Антонії застає Амброзіо “на гарячому вчинку”, і її, як свідка своєї неслави, Амброзіо змушений був задушити. Однак діяльність і вигадливість Матільди істинно сатанинська. За допомогою “диявольського еліксиру” приспляють Антонію й хоронять її у гробниці монастирського кладовища. “Воскресіння” Антонії з летаргічного сну серед гниючих трупів і серед кістяків, її садистичне згвалтування в цій моторошній обстановці й погроза довічного животіння в могилі — це реалії крайнього натуралізму.

Другий “чорний характер” у романі — це образ жорстокої й позбавленої ознак будь-якого людського і материнського почуття абатиси жіночого монастиря, яка, сказати б, живцем поховала у трупарні вагітну Агнес, прибивши її залізним ланцюгом до стіни.

Тікаючи із цвинтарних катакомб під час народного повстання, Амброзіо знову ж за порадою “мудрого” друга — Матільди вбиває Антонію. Опинившись у тюрмі інквізиції, зі страху перед черговим допитом із застосуванням тортур, чернець після довгого вагання записує душу Люциферові, аби той визволив його звідти. Вже в кігтях головного диявола Амброзіо дізнається від нього про безмежність своєї гріховності: згвалтована й убита ним Антонія була його рідною сестрою, а її задушена мати — його матір’ю. А Матільда — це дух меншого рангу, але дуже кмітливий і спеціально приставлений до ченця-святенника для спокуси.

Великого грішника автор покарав жорстоко. Опис жахливої покари великого грішника в романі Льюїса класичний у френетичній поетиці.

У грандіозності готичних образів проявляється категорія величного, незалежно від того, чи це буде панорама пекла, як у Данте, чи портрет чорного характеру злочинця. Риси величчя є у змалюванні Люцифера, який з’являється перед Амброзіо двічі й кожний раз в іншій іпостасі. Перший раз він, викликаний магічними ритуалами Матільди, виринув у катакомбах-гробницях кладовища, попереджений громом і землетрусом та звуками чарівної музики. Коли дим розсіявся, Амброзіо, тремтячи зі страху перед появою диявола, зауважив із здивуванням якусь постать, “форми тіла якої красою перевершили будь-яку людську уяву про неї. З’явився юнак, котрому, мабуть, не було більше вісімнадцяти років. Був зовсім голий, ясна зоря виблискувала на його чолі, з плечей виростали в нього два крила барви пурпуру, шовкові кучері підтримувала стрічка з різнокольорових вогників”.

Знаменна й така психологічно-портретна деталь: “в очах диявола затаїлася дикість, а на обличчі витіснене тавро меланхолії, яка знаменувала грішного ангела й наповнювала глядача почуттям таємничого жаху”. В основному — це образ ангела до його падіння. Аналогію до цього портрета знаходимо в “Утраченому раю” Мільтона, а також в образі Ібліса в романі Уільяма Бекфорда “Ватек”, стилізованому під жанр орієнтальної казки.

У другій появі, вже у тюрмі інквізиції, Люцифер у романі Льюїса вражає своєю огидою, нагадуючи біблійного Сатану й загальноєвропейську міфологічну модель цього князя п’єтми. Замість приємного запаху в першому видінні тепер дихнуло смородом пекельної сірки. Гігантське тіло Люцифера покривала почорніла шкіра. “Руки й ноги мав озброєні довгими кігтями. З очей блискала фурія, яка могла жахом паралізувати кожне серце. На велетенських плечах теліпались два здоровенні чорні крила, а замість волосся на голові у нього кишіли гадюки”. За однією із версій тлумачення різних іпостасей головного диявола у романі “Чернець”, вони символізують портрети Амброзіо до його падіння і після нього. Однак природніше

було б розглядати досить привабливий портрет у першому видінні з погляду психологічної обробки Амброзіо — підготовки монаха до контактів з потойбічним світом: мовляв, не такий чорт страшний, як його малюють. У другому випадку без маски нечистий з'являється з метою підписання контракту, а, за законами диявольської “юриспруденції”, угода позбавлена чинності, коли вона підписана вимушено, недобровільно, несвідомо, а за допомогою обману. На таку думку наводить текст роману “Закоханий диявол” французького письменника Жака Казота. Щоб скріпити любовний союз, своєрідний шлюб, дияволиця, яка виступала досі під маскою прекрасної дівчини, змушена виявити своє справжнє обличчя — огидну морду Вельзевула, жадаючи специфічної присяги: “О дорогий Вельзевуле, я обожаю тебе!”. Наявні виразні паралелі між закоханою в хороброго офіцера Біондеттою й Матільдою, яка майстерно імітує закоханість у святенника-монаха.

Відомий італійський дослідник англійської літератури М.Прац у праці “Почуття, смерть і диявол у романтичній літературі” трактує образ Матільди як тип першої в романтизмі фатальної жінки. “Образ фатальної жінки, — пише він, — різні втілення якої виступають у всіх часах й у всіх країнах, — це архетип, в якому поєднані принади зовнішності, злочини й насолоди”<sup>13</sup>. До цього типологічного ряду дослідник з певною мірою умовності зараховує, з одного боку, Велледу (Шатобріана) і Саламбо (Флобера), а з другого — Кармен (Меріме), Цецілію (Сю), Конхіту (П’єр Льюїс). Як і деякі інші дослідники, М.Прац розглядає образ Матільди як чорнокнижницю, тобто як людину, а не як диявола. Фатальність Матільди проявляється в її еротичному спокусливстві, в амбівалентності нюансів гри. Скромність, покірність, побожність, розмови про цнотливість — і несподівана цинічна заява про прагнення тілесних насолод. Зрада християнській вірі й запроданство дияволу, хитрість і винахідливість у застосуванні прийомів для помноження гріховності спокушеного ченця (“еліксир” летаргії для імітації смерті, чарівне дзеркало для показу Антонії в купелі спраглому жіночих тілесних повабів ченцеві), рішучий наказ абатові вбити Антонію, рецепт виклику Люцифера тощо, — ці характеротворчі деталі дозволяють зарахувати її до типу фатальної жінки.

Хоча Льюїс і запевняв, що не читав “Закоханого диявола” Жака Казота, проте аналогії “Ченця” з цим романом, нехай і типологічні, разючі. В обох “сатанинських” романах опрацьовано мотив спокусливства чоловіка жінкою. Однак чи Біондетта з твору Казота належить до типажу фатальних жінок, а сам цей твір до “чорних романів” — це питання проблематичне. Прийоми недомовки, замовчування, двозначності зумовлюють у вищезгаданому романі своєрідну гру автора з читачем. У коментарях до свого твору Жак Казот ще незрозуміліший, ніж у його закінченні. Автор лише обмовився, що чорт хитрий, але не такий страшний, як його малюють.

Образ Біондетти стисло і влучно охарактеризований у ґрунтовній статті В.Жирмунського й Н.Сігала “Біля витоків європейського реалізму”: “Фантастика проходить крізь усю оповідь не як зовнішня орнаментальна деталь, а як рівноправний елемент людського буття, втілений у Біондетті — таємничій істоті, яка володіє загадковою владою і разом з тим наділена конкретними психологічними й побутовими рисами живої жінки. Чудова дівчина, котра називає себе сільфідою й виявляється у фіналі повісті самим Вельзевулом, пристрасно закохана й водночас по-діловому передбачлива у практичних питаннях, самовіддана і, з другого боку, обізнана в еротичних спокусах, смиренно-покірною спочатку й вимогливо-деспотичною наприкінці, — цей складний і суперечливий образ поєднує в собі життєву реальність та психологічну правдоподібність, чим нагадує героїню прекрасної повісті абата Прево “Манон Леско”, з таємничим ореолом, що провіщає романтичні новели Гофмана, Фуке, Шарля Нодьє і Жерара де Норваля”<sup>14</sup>.

У загальних рисах Біондетта і Матільда — посестри. Відмінність у ставленні до них з боку спокушуваного чоловіка та, що дон Альвар увесь час має на увазі “диявольське” походження Біондетти (її виплюнула як песика верблюдяча паша Вельзевула), а

<sup>13</sup> *Prac M. Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej.* – Warszawa, 1974. – S. 187.

<sup>14</sup> *Жирмунский В., Сигал Н. У истоков европейского романтизма // Уолтол Г. Замок Отранто. Казот Ж. Влюбленный дьявол. Бекфорд У. Ватек – Ленинград, 1967. – С. 268.*

Амброзіо дізнається про Матільду як про духа лише в кігтях Люцифера. І ще одна істотна розбіжність: Біондетта не намовляє свого партнера на зло і йому не шкодить, розстаючись галантно. Читач вірить, що це по-справжньому закохана в людину сильфіда чи навіть диявол, як закохані лермонтівський Демон у Тамару (поема “Демон”) чи стороженківський досить добродушний чорт у молоду гарну відьму (оповідання “Закоханий чорт”).

Своє зверхнє, зневажливе, навіть грубе ставлення до Біондетти дон Альвар після її поранення суперницею змінив на симпатію, прихильність і навіть любов, розділивши врешті з нею ложе. З усією очевидністю він змирився з її походженням (за її ж версією) як сильфіди — повітряної нешкідливої істоти. Криза просвітницького раціоналізму зумовила переосмислення фантастики в літературі преромантизму й романтизму. В.Жирмунський і Н.Сігал зазначають, що відбувається “перегляд і традиційних релігійних уявлень про диявола та злих демонів. На зміну релігійній абстракції добра і зла приходять загадковий і складний, поетизований і фантастичний світ надприродних істот — сильфід, ельфів, “духів стихій”, могутніх, та не всесильних, безсмертних, проте відкритих для пристрастей і страждань, а головне — таких, що не піддаються однозначній моральній оцінці з точки зору усталених критеріїв добра і зла. Ці істоти, як виявляється, таємничим способом пов’язані з людиною: вона може вступити з ними у зв’язок і навіть підкорити своїй волі, хоча б на якийсь час. Так у своєрідній формі переломлюється загальнопросвітницька ідея утвердження сили і значення людської особистості”<sup>15</sup>.

Світова література романтизму й неоромантизму подає чимало образів естетизованих міфологічних жіночих осіб, які вступають у любовні зв’язки з “людськими хлопцями” (Леся Українка). Згадаймо ундін-світезянок у Міцкевича, русалок у Пушкіна, Шевченка, морських сирен у Гете, О.Уайльда. Від слова “фея” утворилася назва драми — “феєрія”.

Однак коли “сильфіда” Біондетта в романі Казота заявила дон Альварові, що вона таки диявол і навіть сам Люцифер, відважного офіцера опанував несамопитий жах. Він опинився під ліжком і там заціпенів, аж поки його не розбудив візник. Чи був це сон, витвір підсвідомості, чи “реальна” поява диявола? Біондетта щезла, але візник запевняв, що вона ночувала в якомусь господарському будинку. Проте й сам візник, котрий “реально” довів героя до його замку, зник, як дух. Виявилось, що ніякого села, де вони ночували, а тим більше так колоритно, так пластично описаного весілля не існувало. Важливо, що все ж таки диявольські сили зазнали поразки, що людина їх підкорила й перемогла. Трагедія ж Амброзіо в романі “Чернець” М.Г.Льюїса і полягає в тому, що через свою легкодухість, страх, егоїзм він цим силам підкорився. У цьому моральний висновок, що впливає із компаративістичного зіставлення згаданих романів.

Звернемося до розгляду свого часу скандального й одіозного роману “Мельмот-Блукач”. Оригінальна назва його в першовиданні — “Melmoth the Wanderer: a tale by the author of “Bertram” (1820). Це означає: “Мельмот-Блукач, повість автора “Бертрама”. “Бертрам” — готична п’єса, один із попередніх творів Чарльза Роберта Метьюріна. Ця драма, як і інші його п’єси, виставлялась у театрах Лондона, але безсмертним виявився саме “Мельмот-Блукач”. Чарльз Роберт Метьюрін був убогим пастором-кальвіністом, який відчайдушно боровся за виживання своєї чималої сім’ї. За вільнодумство зазнавав переслідувань від свого духовного начальства. Зрідка, коли траплялися гроші, тікав від провінційної монотонності до Лондона на розваги. В особі Вальтера Скотта, який знав ціну його таланту, Метьюрін знаходив постійну підтримку.

Якщо “Чернець” (1796) Льюїса з’явився в апогеї розквіту готичного жанру (90-ті роки XVIII ст.), то у час опублікування “Мельмота” (1820) літературна готика вже зазнавала висміювання. Один із перших критиків роману Метьюріна іронізував, що це твір нудний і написаний у старомодній манері Радкліфф і Льюїса. Однак Метьюрін спромігся стати новатором змісту і форми готичного роману, коли, здавалося, цей

<sup>15</sup> Там само. — С. 266.

жанр, досягнувши вершин поетики, вже вичерпав себе.

Про те, що Метьюрін свідомо вирішив позмагатися з автором “Ченця”, свідчить його лист до Вальтера Скотта від 15 лютого 1813 р., де йдеться про задум роману, яким би він перевершив “чарівника Льюїса”: це мав бути поетичний роман (“a poetical Romance”), річ неприборкана (“wild thing”)<sup>16</sup>, а також згадка в тексті “Мельмота-Блукача” про двох героїв із роману “Чернець” — про дона Раймонда і Беатріче. Отже, контактні зв’язки між Метьюріном та Льюїсом безсумнівні. Слід теж згадати, що у проміжках між часом надрукування “Ченця” і “Мельмота” з’явилися такі “чорні” романи, як “Еліксири диявола” Гофмана (написаний під значним впливом “Ченця”) та “Франкенштейн” Мері Шеллі, що був жанровим синтезом готико-френетичного твору й науково-фантастичного (science fiction).

Монументальний філософсько-психологічний і готико-френетичний роман “Мельмот-Блукач” оригінально й високохудожньо розкриває романтичну проблему свободи особистості в дусі поетикальних тенденцій нового напрямку — розкріпачення, трансформації та інтеграції жанрово-композиційних форм. “Мельмотові-Блукачеві” як романові характерне ускладнення сюжетних ліній, їх химерне плетиво, новаторська наративна стратегія, “рухомість” художнього простору й часу. Можна композиційну модель цього самобутнього роману порівняти зі щупальцями спрута, які в синхронній співдії облуптують і жалять свою спільну жертву. Проте сюжетні лінії, а точніше — окремі новели й повісті — у мегаструктурі всього твору відносно самостійні. Вони пов’язані між собою лише пуантом — екзистенційною ситуацією, у якій виринає головний герой роману — отой вічний Блукач, що йому підвладний простір і час. Кожний із сюжетних відділів у структурі роману має, крім лиходіїв, свої локуси несамовитості, адже хронотоп дороги — спосіб існування Мельмота-блукача, мандрівника чи, за висловом О.Пушкіна, — “бродяги”. Розгадка біографічних таємниць героїв у готичних першороманах була, як правило, частиною історії замку. У “Мельмоті” всі шість повістей і новел виконують функцію матеріалів детективного розшуку, звітів про результати “полювання” на невловимого й загадкового Мельмота. Ці відносно суверенні структуранти роману поліпросторові й політемпоральні.

Стереотипно формулу наративної структури даного тексту можна би звести до *Rahmenerzählung*, а жанрової — до роману в новелах. Але це було б значним спрощенням, бо ж у деякі новели та повісті включені й свої вставні історії, викладені у формі рукопису або усних спогадів. С.Скварчинська іменує тип такої композиції як “układ szufladkowy”, що наочніше можна б уявити як конструкцію “матрьошки” — ляльки в ляльці (німецьке *Puppe in der Puppe*). Уже обрамлення, де сходяться дороги основних героїв, має свої страхи, зосереджені в локусах несамовитості.

Наймолодший із роду Мельмотів — студент Джон — приїхав до помираючого дядька, який заповідає племінникові знищити портрет чоловіка з несамовитим блиском очей. На цьому портреті дата 1646 року, а час розповіді — кілька днів 1816 року. Розсіяні в тексті роману дати важливі для встановлення біографічного часу героя-довгожителя. Від самого дядька, його економки й місцевої ворожки племінник здобуває загальну інформацію про зображеного на портреті таємничого предка. Виявляється, він ще живий, а його зовнішність застигла (не лише на портреті) на вигляді тридцятилітнього. Зрештою, оригінал портрета як “персонаж без мови” декілька разів навідується в родинні пенати. Крім портрета, із сімейних реліктів залишився ще таємничий щоденник, який теж підлягає знищенню. Два локуси несамовитості задіяні в акцію *Rahmenerzählung* — таємнича кімната, де зберігаються портрет і щоденник, та вершина скелі на березі моря. У цю кімнату повернеться Мельмот-Блукач помирати у страхітливих муках, звідси таємним лабіринтом духи тягтнуть його, аби зі скелі кинути в море.

Щоденник англійця Стентона, фанатика, який, неначе детектив, вистежував Мельмота-Блукача, становить одну із шести повістей і новел у структурі роману й розкриває вже не з переказів, а на підставі особистих вражень автора від трьох зустрічей з Мельмотом

<sup>16</sup> Алексеев М. Ч.Р. Метьюрин и его “Мельмот-Скиталец” // Метьюрин Ч.Р. Мельмот-Скиталец. — С. 560-561.

деякі істотні риси цього феномена. Поява Мельмота віщує чиюсь біду, а сам він насміхається з людського горя; неприродний блиск його очей може вбити людину. Мельмот певною мірою всезнаючий — передбачає майбутнє; може, як дух, проникати крізь мури. Найцікавіша й художньо найдовершеніша “Розповідь іспанця”, герой якої — типовий романтик-бунтар, непримиренний до того оточення, яке намагається нівелювати його особистість. Таким чином текст набуває жанрових ознак роману опору, а частково — роману виховання (Bildungsroman). На знищення індивідуальності була спрямована вся тодішня система домашнього й монастирського виховання. Події, як і в романі Льюїса, відбуваються в Іспанії, бо в Англії монастирі були скасовані. Юнак Алонсо Монсада всіляко намагається видобутись із довічної пастки, із монастиря, куди його замкнули силоміць, прагне переступити через поріг своєї келії й опинитись за брамою монастиря. У поетиці простору поріг набуває символічного значення межі між різними світами. Лицеміри організують трагікомедію вмирання матері саме на цьому порозі, і переступати через нього означає переступати через труп матері. Особливий локус несамовитості — підземна “camera obscura”, абсолютно затемнена печера-тюрма. Другим готичним локусом несамовитості є підземний монастирський лабіринт, яким герой намагається утекти з монастиря. Суцільна напруга, тривога і страх, який переходить у жах, супроводжує цю втечу, адже провідником у лабіринтах виступає підкуплений монах-батьковбивця.

Якщо в романі Льюїса виведено образи лише кількох безжалісних негідників-ченців, то в Метьюріна зло, жорстокість, стерилізація від співчуття у монастирських мурах набувають масового характеру, системного явища. Типаж носіїв лицемірства, взаємоненависті в “Мельмоті” надзвичайно різноманітний. Образи лиходіїв старанно індивідуалізовані.

Однак наратор-герой не атеїст, він часто щиро молиться, його романтичне бунтарство зовсім не спрямоване проти католицької релігії, як гадає радянський дослідник М.Алексєєв. Письменник створює узагальнено-символічний грандіозний образ інквізиції у трьох вимірах: 1) офіційної, зовнішньої, лицемірно названої “Святою інквізицією”; 2) внутрішньо-монастирської на засадах самодіяльності, яка не лише співпрацює з офіційною, а й винахідлива на свої вишукані тортури; 3) внутрішньо-психологічної, якою пройняті індивідуальні душі. Це ті, котрі зловтішно закатували юнака лише за те, що той підстелив на кам'яній долівці килимок поставленому на коліна ближньому. Це той підступний чернець, котрий за наказом настоятеля приносив у печеру ув'язненому раз на добу хліб і воду і який із власної ініціативи, для власної садистичної насолоди, продовжив страждання Монсади у в'язниці на кілька годин, не сповістивши відразу рішення про його звільнення. А взагалі — це образ ідеологічної інквізиції, яку ми сприймаємо як явище позачасове, притаманне різним жорстоким, антигуманним системам, спрямованим на перетворення індивіда в “коліщатко і гвинтик”.

Своєрідним зв'язковим у сюжетних плетивах роману виступає образ патріархального старозавітного єврея, самотнього лікаря-алхіміка й мислителя, котрий не виходив на денне світло 60 років зі своєї підземної лабораторії. Його camera obscura спочатку перелякала Монсаду як локус несамовитості, хоча знову ж таки позбавлений духів, але заповнений вертикально поставленими кістяками трупів. Підземний філософ дає втікачеві притулок і працю — переписування дивовижних рукописів, зміст яких і розповідає врятований під час аварії корабля іспанець Монсада.

Ефектом несподіванки після химерно-трагічної “Розповіді іспанця” вражає читача “Повість про індійських острів'ян”. Це неначе контраст між пеклом і раєм, між реально-натуралістичною картиною й чарівною фантастичною казкою; між трагедією й ідилією. Оповідь стилізована під поезію у прозі. Безлюдний острів в океані зі щедрою природою, яка годує фруктами й напуває джерельною водою одиноку мешканку — красуню з німбом богині. Ізольована від соціуму, в одязі із квітів, Іммалі не знає ні страху, ні зла, ні турбот про поживу. По-романтичному палко закохується вона у прибульця з інших світів — Мельмота-Блукача, який теж спалахнув теплим людським почуттям до невинної, наївно-привабливої острів'янки. Якщо в інших повістях і новелах вічний Блукач з'являється лише в екстремальних колізіях життя персонажів і читач дізнається про нього зі спогадів різних нараторів, то у “Повісті про індійських острів'ян” Мельмот саморозкривається, ведучи бесіди з Іммалі й ознайомлюючи її з буттям в

інших далеких землях. Він говорить про засилля всесвітнього зла, про різноманітні релігії. Мимоволі ця загадкова істота нагадує собою біблійного Змія, спокусника юної та довірливої Єви в раю. Аналогії далекі, але своєю чарівною наївністю Іммалі подібна до Мавки з “Лісової пісні”, запевняючи свого коханого, що її мати — пальма, а найближчий друг живе у воді й розпливається, коли вона прагне його поцілувати (дзеркально-нарцистичне відображення). Єдиний раз злісний і понурий Блукач здобувся на вияв великодушності. Знаючи, якою фатальністю загрожує його шлюб з цією квіткою природи, він прощається з нею навіки. Проте через три роки знову зустрічається з Іммалі в Мадриді, щоб довести кохану до загибелі.

На відміну від стилю поезії в прозі індійської історії, вставна новела “Повість про сім’ю Гусмана” в монтажі повістей відзначається суворим реалізмом автологічного (безобразного) письма, лаконізмом нарації, конденсацією подій і несподіваним парадоксальним поворотом у сюжеті. Це розповідь про голод, який головного героя новели доводить до відчаю і божевілля. Цю незвичайну хвилюючу історію можна б назвати “притчею про нерозум” і легковірність, якби вона разом з тим не була викриттям бездушного шахрайства святенників. Довірливий композитор з чималою сім’єю і старими батьками переїжджає з Німеччини до Іспанії з надією одержати спадок по купцеві-багатієві, братові його дружини. Однак спадок перехоплюють представники духовенства, фальсифікуючи заповіт. Сім’я композитора змушена жебракувати, а старший син продає задля рідних свою кров. Викриття шантажу, виявлення автентичного заповіту із записом спадку сестрі — другий несподіваний поворот у готичній напрузі очікування (suspense). Але й у жахливій ситуації голоду Мельмотові не вдалося вполювати людську душу.

“Повість про двох закоханих” — сентиментальна love story теж із божевіллям героя. Хоча події локалізуються в замку, цей простір є лише їхнім сценарієм, а не осередком духів. До біографії Блукача “Повість про двох закоханих” додає важливу інформацію: Мельмот продовжує жити після своєї смерті. Врешті, у фінальній частині наративного обрамування прогалини своєї біографії заповнює сам головний герой. Так із розрізнених текстуальних фрагментів на повний зріст окреслюється трагічна й велична постать своєрідного романтичного бунтаря.

У художньому аспекті нас цікавить новаторство Метьюріна у створенні версії Агасфера як світового образу. Полігенеза цього образу складна. Біля її основи — апокрифічна легенда про єрусалимського єврея Агасфера, який не дозволив відпочити біля своєї домівки Христові, котрий ішов на муки, і навіть ударив його. За цей вчинок він був покараний безсмертям. Звідси й походить назва Вічний Жид — це образ світової літератури.

Д.Пантер акцентує “центральні символи страху епохи”, які, виринувши в готиці, відлунювали через усе ХІХ століття. “Першим із цих символів є Блукач, який фігурує у творах Колріджа, Шеллі й Байрона, як і в “Мельмоті-Блукачі” Метьюріна та безлічі інших поем і романів цього періоду, включаючи, звичайно, “Ченця”. Стародавні легенди про Блукача походять з різних частин Біблії, з Корану, від ранніх істориків, таких як Роджер з Вендовера і Метью з Парижа [...]. У Німеччині в 1770-х і 1780-х роках відродження інтересу до символічних конотацій цієї постаті трапляється у формі, наприклад, різних уривків Гете, “Вічного Жида” С.Ф.Д.Шуберта (1783) і твору Шіллера “Той, хто бачить духів” (“Der Geisterseher”); романи, базовані на цій темі, з’явилися в 1780 і 1791 роках”<sup>17</sup>.

Метьюрін був ознайомлений зі збірником реліктів давнини, що його видав єпископ Персі, де була опублікована балада “Мандрівний єврей” (“The wandering Jew”). В англійській літературній готиці був уже роман з цим образом — твір Вільяма Годвіна “Сент-Леон, повість із життя ХІ століття” (“St.Leon, a tale of the sixteenth”) (1790), а також “Чернець” Льюїса. Фрагментарно накреслений образ мандрівного Художника — чи то людини, чи то духа — в “Еліксирах диявола” Гофмана, певні риси вічного блукача має штучно створений монстр у романі “Франкенштейн” М.Шеллі.

Варті уваги міркування М.Праца стосовно Мельмота-Блукача, в якому, на думку

<sup>17</sup> Punter D. The literature of Terror: A history of gothic fiction from 1765 to present day. – P. 114.

дослідника, “байронівський тип зливається в одне ціле з Мефістофелем великого німця”<sup>18</sup>. Деякі інші готикознавці вважають, що Мельмот поєднує риси і Мефістофеля, і Фауста. Розпізнавальні знаки метьюрінського Мельмота — і моторошний блиск його очей, і демонічний скептичний сміх, і незмінний вигляд чоловіка, не старшого за тридцять років. Мельмот-Блукач наділений властивістю долати простір зі швидкістю людської думки, проникати крізь мури й замкнені брами (ця риса споріднює його з образом Матільди й Люцифера в романі “Чернець” Льюїса). У передсмертній сповіді Блукач розкриває мету своїх невпинних мандрів: він шукав по всій землі людини, яка б помінялася з ним долею, запродавши душу дияволу, але ніде не знайшов такої.

Чи не найістотніша “антигуманістична” ознака Мельмота-Блукача проявляється в зіставленні його з образом Вічного Жида, або Великого Монгола в романі “Чернець” Льюїса. У цьому творі цей образ є епізодичним, і постає 1) із розповідей про нього, 2) із його зовнішності, 3) із його дій. Із оповідей різних людей він вимальовується як дивак несповна розуму, іноземець (чужомовний акцент), але невідомо, з якої країни. На думку декого, це арабський астролог, інші вбачають у ньому шарлатана чи Великого Монгола-блукача. Він неговіркий, ніхто ніколи не бачив, щоб усміхався. З особливостей портрета прикметні очі — “величезні, чорні й блискучі; вони виражали злість, отруту та розпач і випромінювали жах”. На чолі Великий Монгол мав вогненний хрест; говорив, що не може затримуватися на одному місці більше двох тижнів. Розповідав про людей, які померли століттями тому. Признавався, що смерть його не бере, що він страждає.

Отже, це неначе двійник Мельмота-Блукача. Проте Монгол-Блукач у романі “Чернець” за всієї портретно-психологічної схожості відрізняється від Мельмота-Блукача тим, що під час свого короткочасного перебування в місті робить для нього багато добра. Хоча і Мельмот-Блукач про себе говорив, що він не творив зла, лише сіяв страх, але ж його смертоносне кохання спричинило загибель Ізидори, як і любов Фауста довела до скону Маргариту. А хіба ж зусилля Мельмота спонукати багатьох людей у безвихідних ситуаціях запродати душу дияволу не було злом? Схильність Великого Монгола робити людям добро як рекомпенсацію колишнього заподіяного їм зла споріднює його з образом Марка Проклятого з одноіменного роману Олексі Стороженка. Злочини лиходія Марка властиво такі самі, як і ченця Амброзіо: інцест із сестрою, вбивство її та своєї матері. Достойними вчинками (серед них і громадянсько-патріотичні — допомога козакам у битві) він частково спокутує свої гріхи. Страхітлива неймовірно важка ноша — торба з головами матері й сестри — легшає. Аналогії Льюїс — Стороженко типологічні, хоча український запізнілий романтик був теж ознайомлений з твором про Мельмота-Блукача.

Морально-філософський зміст роману Метьюріна “Мельмот-Блукач” визначив Шарль Бодлер, відомий автор поетичної збірки “Квіти зла”. 1859 року у статті “Салон” він писав про Метьюріна як про письменника, який умів розкрити “безсмертну філософську антитезу”, суперечність, “людську за своєю природою”, між Добром і Злом, на якій “обертається на своїй осі від початку віків уся філософія й уся література, починаючи від бурхливих часів Ормузда й Агримана”<sup>19</sup>.

Досить влучно ідейну спрямованість одіозного чорного, чи френетичного роману формулює М.Алексєєв, підкреслюючи, що “злидні, голод, тортури Інквізиції, божевільня і т.д. зі всіма своїми жахами не спроможні побороти моральну силу людей, перед якими з’являється Мельмот у ролі спокусника в найстрашніші й вирішальні (ми б сказали, екзистенційно-межові — *Х.Д.*) моменти їхнього життя. Основний сенс роману — етичний, і він полягає у визнанні за людиною, ким би вона не була, дивовижної моральної стійкості й сили волі, відпорні спокусам сил зла”<sup>20</sup>. Цей же дослідник відзначає такі жанрові прикмети аналізованого роману, як “вишуканий психологізм, майже символічна узагальненість образів”, філософська змістовність поставлених проблем.

Якщо автор роману “Чернець” признавався, що він намагався уникнути стильової

<sup>18</sup> Praz M. Zmysly, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej. — S. 118.

<sup>19</sup> Цит. за: Алексєєв М. Ч.Р. Метьюрин и его “Мельмот-Скиталец” // Метьюрин Ч.Р. Мельмот-Скиталец. — С. 612.

<sup>20</sup> Там само. — С. 576.

ускладненості, то стилістиці “Мельмота-Блукача” притаманний інтелектуалізм, що проявляється у численних інтертекстуалізмах — епіграфах з різних авторів, явних цитатах і прихованих ремінісценціях, у незліченних історико-культурних реаліях та деталях зі світової історії, літератури, образотворчого мистецтва, в афористичності вислову.

Психологічна категорія страху, а відтак жаху — жанрова прикмета готичного роману взагалі. З еволюцією готичної поетики удосконалювалися засоби психологічного зображення. І Уолпол, і Радкліфф глибинні психологічні пружини дій злотворців, а також рецепцію страху героями розкривали ще досить поверхово — як жаждою зиску. У романі “Таємниці замку Удольфо” юна Емілія перебуває весь час у напрузі, відчуває тривогу і страх, але реагує на них досить примітивно. Як і личить сентиментальній героїні, навіть у момент невеликого переляку вона втрачає свідомість (читач схильний думати, що дівчина лише це вдає). Відчуття (sensation) страху, як правило, не переходить у почуття (sentiments) жаху, крім, мабуть, одного випадку в цьому романі Радкліффа. Жіноча цікавість спонукала Емілію зайти в зазвичай замкнуту кімнату й навіть заглянути за завісу на картині. Побачивши щось страхотливе, вона зомліла, а, прийшовши до тями і згадавши побачене, знову втратила свідомість. Згодом з'ясувалося, що за ширмою була воскова фігура жінки з трупиком дитини, в якому кишіли по-натуралістичному зроблені черв'яки. Якщо у Радкліффа це була мистецька ілюзія автентичності, то у Льюїса такий крайній натуралізм набув рис “реалістичності”: не скульптура, а жива напівбожевільна жінка не розстається з тілом дитини, що розкладається. В еволюції готичної поетики Льюїс має заслуги в поясненні психології злочину комплексом причин. Цей своєрідний психологічний детермінізм наявний і в “Мельмоті-Блукачеві” Метьюріна. А взагалі майстри готико-френетичної поетики спеціалізувалися на деталізованості психологічного зображення жаху, який охоплює людину в межових ситуаціях, у колізії безвихідності.

У романі “Мельмот-Блукач” майже в кожній з його складових сюжетних історій виступає образ божевільного чи особистості з порушеною психікою, і письменник виявляє себе як майстер психологічного зображення процесу наростання цієї душевної хвороби. Мистецьке змалювання не так фізичної, як духовно-психічної мартирології героїв було важливим внеском у готико-френетичну поетику. І це оцінили сучасні йому й наступні митці словесного мистецтва. Зокрема, під значним впливом Метьюріна був молодий Бальзак. Він навіть написав роман “Прощений Мельмот” (1835), який увійшов до 14-го тому “Людської комедії”. “Комедійність” цього образу в тому, що Мельмот, живучи в Парижі, легко купує душі, які стають щораз дешевшими. Чи не запозичив у Метьюріна Гоголь мотив купівлі душ? З французького неповного перекладу роман Метьюріна був перекладений російською мовою і вийшов у Петербурзі у 1833 році під назвою “Мельмот-Скиталець, сочинение Матюреня, автора Бертрама, Альбигойцев и проч.”, але ще раніше в російській пресі з'являлись уривки з цього роману, а чимало інтелігентів у Росії, у тому числі О.Пушкін, читали його в оригіналі. У “Євгенії Онегині” автор порівнює свого героя з Мельмотом — “бродягой мрачным”. Дослідники виявляють вплив Метьюріна на творчість Гоголя, Достоевського та ін.

У наш час “Мельмот-Блукач” не забутий. Існує думка, що готичні твори належать до елітарної літератури. Про це пише М.Саммерс: “Той факт, що праць місіс Радкліффа, Льюїса і Метьюріна “зараз не читають і вони майже забуті”, правильний тільки стосовно неосвічених та вискокочок. Усі люди смаку, усі знавці, усі, хто може заявити про свою компетентність у літературі чи люблять читати книжки, прочитали принаймні “Таємниці Удольфо”, “Італійця”, “Ченця” й “Мельмота-Блукача”. Готичний роман є аристократом літератури”<sup>21</sup>.

*м. Львів*

<sup>21</sup> Summers M. The Gothic Quest: A history of the Gothic novel. – London, 1938. – P. 307.