



Грегори Нормінтон

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

СЕМЕН АБРАМОВИЧ
ОЛЬГА КРЮЧКОВА

ГРЕГОРІ НОРМІНТОН

«ЗОЛОТИЙ ХЛОПЧИК» ПОСТМОДЕРНІЗМУ
В КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО
ПОШУКУ НОВОГО ЧАСУ



Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2017

УДК 82.09'821.111

ББК 83.34 Вл-8 Нормінтон Г

A16

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 8 від 29 червня 2017 р.)

Рецензенти:

Гусєв В. А.,

доктор філологічних наук, професор
(Дніпро)

Кеба О. В.,

доктор філологічних наук, професор
(Кам'янець-Подільський)

Чікарькова М. Ю.,

*кандидат філологічних наук,
доктор філософських наук, професор*
(Чернівці)

A16 **Абрамович Семен, Крючкова Ольга.** Грегори Нормінтон: «золотий хлопчик» постмодернізму в контексті англійського літературного пошуку Нового часу. Монографія. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – 204 с.

ISBN 978-966-489-404-0

У монографії С. Абрамовича та О. Крючкової розглянуто ментальну сферу, образну структуру та стилістику романів одного з найцікавіших представників сучасного літературного постмодернізму Г. Нормінтона – на тлі руху англійської художньої прози від Ренесансу до наших днів.

*В оформленні палітурки використано малюнок С. Абрамовича
«Варіації на теми Босха»*

ISBN 978-966-489-404-0

© Абрамович С. Д., Крючкова О. Р., 2017

ПЕРЕДМОВА

Вибір теми дослідження зумовлений сучасним кардинальним переосмисленням «проекту Модерну», тобто розчаруванням в утопіях, що від доби Ренесансу возвеличували людину та її креативність як запоруку «перетворення світу» на кращий. Цей процес інтенсифікує зацікавленість проблемами історії та культури у різних національних літературах, що, як відзначає Д. Хігдон, спостерігається і в сучасній британській літературі після Другої світової війни: минуле починає переосмислюватися, інтерес до історії займає місце колишньої саморефлексії та імпресіоністичного переживання буття як «моментів» [164]. До того ж в останні десятиліття ХХ ст. у літературі Великобританії відбувається виразна зміна письменницьких поколінь, що стає новим етапом її розвитку, пов'язаним зі сміливими експериментами та пошуком нових шляхів [115, с. 478]. Існує цікава паралель: 60-70-ті роки ХХ ст., як відзначає С. Онега, стають в літературі Великобританії «вибухом історичного роману» [177, с. 50], й саме тоді в англійській літературі з'являється постмодернізм, за Р. Тоддом, поки що як «рідкісний приклад», зокрема, це творчість провідного англійського письменника Дж. Фаулза [179, с. 343]. Ю. Райнеке щодо західно-європейської літератури, зокрема англійської, зазначає: «За останні два десятиліття в літературі, а також в кіно і на телебаченні можна спостерігати підвищений інтерес до історії. Інтерес до минулого, безумовно, існував і до цього. Але якщо ми розглянемо історичні романи, умовно кажучи, до і в епоху постмодернізму, то побачимо значні зміни, які відбулися головним чином не стільки на рівні форми, скільки на рівні ставлення автора і читача до минулого, до історії та зображення її. Тому точніше буде назвати нинішнє явище не просто інтересом до історії, а до нових інтерпретацій її. В умовах радикально зміненого сприйняття історії оформилася нова модифікація історичного роману» [106, с. 3].

Ініціативи Фаулза, який акцентує на суперечностях історичного та культурного процесу і дошукується конструктивних шляхів виходу із кризи, довго не мають належного продовження. Симптоматично, що деякі сучасні англійські письменники-постмодерністи охоче вступають в інтертекстуальний діалог не з

глибинними пластами культури, а з найбільш наближеною до сучасності вікторіанською літературою [див.: 120].

На цьому тлі справжнім відкриттям в англійській літературі початку нового тисячоліття стає творчість Г. Нормінтона (Gregory Norminton, нар. 1976 р.). У його романах «Корабель дурнів» («The Ship of Fools», 2002), «Дива і чудасії» («Arts and Wonders», 2004), «Портрет привида» («Ghost Portrait», 2005) відчутне прагнення усвідомити джерела кризи сучасної постренесансної цивілізації, критично осмислити її цінності й ідеали. Г. Нормінтона передусім приваблює ренесансно-романтичний міф про митця як «надлюдину», що начебто перебуває поза добром і злом, поза соціальними й політичними викликами часу, зосереджуючись винятково на собі та своїх естетичних переживаннях. Навіть більше, письменник вводить такий матеріал до екзистенціальної парадигми трагічного стояння людини перед фіналом власного і всякого іншого буття – перед Смертю, яка владно панує в сюжетах Нормінтонових романів, нагадуючи про формулу Хайдеггера: буття людини – це «буття-до-смерті» [133].

У такому форматі всі цінності історії та культури неминуче постають дріб'язковим втіленням суєтності. Знімається класична опозиція «своє – чуже», автоматично урівнюються оригінально-творче та запозичене. Обігрування чужого мовлення та його неповторних особливостей перетворюється на основоположний момент власного авторського мовлення. У такий спосіб письменник-постмодерніст стверджує неосяжність буття.

Перед нами – справжнє «масове мистецтво для інтелектуалів, сприйняття якого передбачає знання особливих комунікаційних кодів» [37, с. 60]. Відтак вивчення співвідношення позицій автора й персонажа, зокрема категорія «авторська маска», може послужити тут доволі надійним ключем для зрозуміння позиції письменника та його концепції дійсності й людини.

Критичне переосмислення ренесансно-романтичного «культу митця» в художній системі Г. Нормінтона ми знаходимо в його перших трьох романах як своєрідному циклі, пов'язаному єдністю художньої теми. Сам Г. Нормінтон прямо говорить, що «Корабель дурнів», «Дива і чудасії» та «Портрет привида» є трилогією, об'єднаною темою живопису [158] («Корабель дурнів» «оживлює» відому картину Є. Босха, а в центрі двох інших – доля митця).

У контексті кризи традиційної романної форми недостатньо вивчена ситуація модифікацій так званої авторської маски (author's mask – поняття, запропоноване американським критиком К. Мамгреном, яке дозволяє вловити в хаотичних деструкціях і фрагментарності постмодерністської нарації¹ певну подобу цілісності). Необхідно також врахувати, що ця ситуація має й характерний імагологічний аспект «Свій» – «Чужинець», особливо коли йдеться про рецепцію та інтерпретацію різних культурних світів і національних літературних традицій, адже постмодерністи налаштовані на толерантне й прихильне прийняття «чужого», відмовляючись від домінування національних коренів. Істотно, що категорія «авторська маска» відкриває перспективи досягнення її органічного зв'язку з жанровими модифікаціями постмодерністської прози, в якій ознаки традиційного жанру майже розчиняються в інтертекстуальному полі, зберігаючи хіба що жанровий код. Останній активізує очікування читача, який звик до певної жанрової усталеності (Д. Фоккема).

Зовсім залишається поза увагою конструктивна роль у художньому світі Нормінтона потужної риторичної спадщини, яку залишили по собі століття англійського Модерну – вона стала не менш значним чинником ідейно-стильових вирішень письменника, ніж англійський фольклор та багата спадщина вітчизняної художньої прози.

Таким чином, актуальність теми дослідження визначається необхідністю формування цілісного уявлення про англійський літературно-культурний процес кінця ХХ – початку ХХІ століття; для цього необхідне вивчення концептуальних і поетикальних особливостей прози Г. Нормінтона в контексті жанрових трансформацій постмодерністського роману; треба враховувати й продуктивність категорії «авторська маска» у функціональному аспекті літературознавчого підходу до постмодерністського тексту.

Мета даного монографічного дослідження – виявити особливості авторської концепції людини і ролі митця в романах Г. Нормінтона «Корабель дурнів», «Дива і чудасії» і «Портрет привида» в контексті руху англійської прози Нового часу. Її реалізація поставленої мети потребує вирішення низки завдань.

¹ Дослідження Т. Адорно, Р. Барта, Д. Лоджа, Ж. Ліотара, Л. Фідлера, Д. Фоккеми, М. Фуко, І. Хасана та ін.

Потрібно розглянути Нормінтонову концепцію дійсності та людини у світлі проблеми ревізії ренесансно-просвітницької спадщини як духовної основи проекту Модерну, вивчити авторський погляд на межі й можливості креативності людини. Обов'язково варто проаналізувати варіанти інтерпретації Г. Нормінтоном ренесансно-романтичного міфу про митця як «вищу істоту», яка протистоїть «нищому життю» та «натовпу». Треба також дослідити специфіку і спрямованість полемічного діалогу автора з ідейно-стильовими системами Ренесансу і бароко, з'ясувати співвідношення риторичного і поетичного в художній системі автора. І, звичайно ж, не можна обійтися без того, щоби простежити діалектику взаємодії епічних, ліричних і драматичних елементів, контамінацію та асиміляцію жанрових первнів у романах письменника, так само, як і виявити динаміку функції наратора й зіставити різні прийоми створення «авторської маски» в романах Г. Нормінтона.

Об'єктом дослідження тут виступають вже згадані романи Г. Нормінтона «Корабель дурнів» («The Ship of Fools», 2002), «Дива і чудасії» («Arts and Wonders», 2004) та «Портрет привида» («Ghost Portrait», 2005), об'єднані темою живопису та митця й узяті в контексті ідейно-естетичних пошуків західноєвропейського постмодерністського роману. Предмет дослідження – художня концепція людини й мистецтва та специфіка її реалізації в сюжеті й образній системі романів Г. Нормінтона, авторський спосіб побудови художнього образу світу та особливості взаємодії автора й персонажа в наративній структурі творів.

У монографії планується уточнити й деталізувати поняття «авторської маски», проаналізувати на маловивченому літературному матеріалі інтерпретацію постмодерністської концепції дійсності й людини у формі симулякру, що не виключає широкого й вільного засвоєння досвіду класичної літератури Західної Європи у змалюванні індивідуальних людських характерів і соціальних колізій та побудові сюжету.

КРИТИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ТА МЕТОДОЛОГО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Г. НОРМІНТОНА

Попри репутацію Г. Нормінтона як «золотого хлопчика» сучасного постмодернізму й шалену популярність його романів, науково-критичної літератури, присвяченої його творчості, вкрай мало. На батьківщині письменника справа обмежилася газетними рецензіями. Це тим більш дивно, якщо взяти до уваги, що твори письменника спрямовують читача до активного опрацювання духовно-філософських проблем постренесансної цивілізації в цілому. Можливо, недостатня увага до феномену Нормінтона на його батьківщині визначається тим, що англійська літературна критика досить міцно тримається за традиційну гуманістичну свідомість і, навіть за часів домінування «нової критики» з її агресивним формалізмом, вимагає від художнього слова моральності й соціального аспекту. Тому й постмодерністський експеримент в Англії не обходиться без занурення в соціально-історичні колізії й культурні світи минулого, зберігаючи – інша справа наскільки серйозно! – певну ауру моралізаторської традиції. Але моралізаторство аж ніяк не належить до числа ознак авторської позиції та стилю Нормінтона (звичайно, це не означає, що автор є аморальною людиною).

На пострадянському просторі питання заторкується у кількох наукових статтях. Зокрема, у розвідці українського дослідника І. Мегели розглядаються митецькі твори, побудовані на метафорі «Корабля дурнів» та співвіднесені з алегорією Ноевого ковчега. Разом з полотном Є. Босха та поемою С. Бранта тут згадано також романи К. Портер та Г. Нормінтона. У «Кораблі дурнів» Г. Нормінтона автор статті відзначає поєднання різних стилів, символічність образів, численні алюзії й ремінісценції і висловлює цікаве зауваження, що цей роман, попри загальноприйнятту точку зору, найімовірніше копіює не Середньовіччя, а є «вдалою стилізацією під літературу епохи Відродження» [88]. «Корабель дурнів» проаналізувала також російська дослідниця Н. Бочкарьова. Її стаття містить цінні зауваження про еволюцію екфрасису у європейській культурі та вияви його у романі Г. Нормінтона в

аспекті хронотопічної, пародійної, сюжетної тощо функцій [20]. Проте дослідниця зосереджена лише на паралелях Босх-Нормінтон і широкої панорамності, притаманної культурологічній концепції Г. Нормінтона, не відзначає. Є. Карабегова, розглядаючи специфіку використання гротеску у побудові образності «Корабля дурнів» Є. Босхом та С. Брантом, буквально кількома реченнями згадує й роман Г. Нормінтона, назвавши його «блискучим зразком уже сучасної модифікації гротеску» [55, с. 58]. Але, попри різноплановість спостережень, повної картини досліджуваної проблеми все ж немає.

З традиційного філологічного погляду, який сформулював ще Аристотель, сфера поетичного – це сфера фантазії, а сфера риторичного – це сфера утилітарного. А постмодерністи, стираючи кордони між реальністю і фантазією в симулякрі, створюють принципово нову жанрову структуру, в якій грань між реальним життям і його проблемами та фантастичною конструкцією, як і між «риторичним» та «поетичним», постійно зміщується. І це найактивніше використовується в епічних формах, де «вдячним ґрунтом для гри <...> стає насамперед організуюча роль оповіді, вплетення в оповідний пласт діалогів і монологів персонажів, чітке збереження дистанцій між подією й розповіддю про неї» [58, с. 188].

Водночас сучасна філологія підійшла до проблеми метамови як відкритої системи [117, с. 259], відповідно, як зазначила Н. Маньковська, спостерігається розмиття кордонів між постмодерністською літературою, з одного боку, та філософією, наукою й іншими видами мистецтва – з другого, з'являється «металітература – термін-протей, який означає необмежені комбінаторні можливості мовної гри» [87, с. 180]. І все ж таки в цій стихії домінує проза романного типу. Зокрема, В. Пестерев стверджує існування постмодерністського роману самобутнього типу, зазначивши втім попередньо, що «про постмодерністський роман як про особливий жанровий різновид критики і дослідники найчастіше говорять з обережністю», і, власне, акцентує тут радше потенційні можливості традиційного жанру: «Як найважче вловлюваний літературний жанр, роман саме в епоху постмодернізму найбільшою мірою оголює цю свою якість» [101, сс. 20, 26].

Ми застосовуємо в своєму аналізі романів Нормінтона комплекс сучасних методів аналізу й інтерпретації літературно-художніх текстів: метод інтертекстуального аналізу використовувався для віднайдення зв'язків текстів Нормінтона з Біблією (моделі «втраченого раю», «саду життя», «безодні гріха» тощо) та літературно-художньою класикою (Дж. Чосер, Дж. Мільтон, Й. Гете, середньовічні балади, Ш. де Костера та ін.); порівняльно-типологічний підхід сприяв встановленню подібностей і відмінностей між різними жанровими модифікаціями постмодерністського роману; міфопоетичний підхід застосовувався для аналізу міфологічних сюжетів та окремих міфологем (на зразок міфу про Афродиту Пандемос; імагологічний аналіз задіяно для з'ясування засобів одивнення «карнавальних» та «історичних» персонажів, виведених Нормінтоном в образному форматі Чужинця.

Теоретико-методологічні засади дослідження сформовано на основі класичних і новітніх праць з історії та теорії жанрово-стильового розвитку літератури (М. М. Бахтіна, Л. Я. Гінзбург, Д. В. Затонського, І. П. Ільїна, О. Ф. Лосєва, У. Еко, Д. Фоккеми, І. Хасана, Р. Якобсона. Важливу роль у формуванні загальної концепції відіграли теоретико-літературні дослідження з проблем сучасного стану літератури (Н. С. Бочкарьової, Т. Брука, Т. М. Литвиненко, І. П. Мегели, О. Є. Осовського, О. Ю. Осьмухіної). Філософсько-естетичні аспекти дослідження вимагали звернення до праць філософів та культурологів Р. Барта, Ж. Бодрійяра, М. Хайдеггера, Ж. Дельоза, Вяч. Вс. Іванова, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, Ю. Хабермаса.

Методологічну основу нашого дослідження складають також праці дослідників постмодернізму Т. Адорно, Д. Лоджа, Ж. Ліотара, Н. Маньковської, В. Пестерева, Л. Фідлера та ін. Кожний із цих авторів по-своєму акцентував центральну проблему Нового й Новітнього часу – як людина у межах постренесансної цивілізації кидає виклик Богові й прагне «переробити» світ природи й світ суспільства, взяти до своїх рук управління Всесвітом, що, власне, вилилося у «проект Модерну», який панував до середини ХХ ст., та призвело до кризи роману – найбільш органічної для даного проекту художньої форми.

Гуманістичні ідеї Ренесансу, які живили прозову романну нарацію, що історично протистояла спробам класицистів відродити

життя античних жанрів, відтак піддаються сумніву, й «плебейський» жанр роману в його класичному варіанті, з його демократичним соціально-психологічним підґрунтям та автором, який «все знає» і який за своєю нараторською позицією нагадує Бога в природі, осмислюється у постмодернізмі як безнадійно застаріла форма. Але тут йдеться саме про класичний роман, натхнений духом Модерну, а не про романну форму загалом, яка залишається потенційно невичерпною; адже народжений в добу Ренесансу жанр новели, що виростає не з старовинних літературних традицій, а з плину самого життя, розгалужується й еволюціонує в різноманітні романні форми (характерно, що в англійській літературній термінології роман іменується *novel*), орієнтовані на сучасність або й навіть на футурологічний прогноз. І хоча в останній чверті ХХ ст. залунали голоси про «смерть роману», сподівання на те, що наступна генерація літераторів створить щось жанрово принципово нове, поки що не справджуються: навіть більше, в постмодернізмі, який починає утверджуватися в літературі саме в цей період, жанрова структура роману використовується з небувалою інтенсивністю. Водночас досягає, здається, граничної межі «гра з читачем», що ведеться в форматі необмеженого цитування й розмивання традиційних кордонів художнього слова: постмодернізм пропонує називати «літературою» все написане, й широко спирається не лише на естетичний, а й на риторичний момент, широко оперуючи можливостями, які надає письменникові використання прийому авторської маски.

Маска в культурі людства від самого початку була однією з найважливіших речей: «За її допомогою людина може виявитися втіленням божественного або демонічного начала, долучитися до світу звірів, тіней або духів, а то й увійти до людського світу, ставши іншою особистістю, зовсім не схожою на того, хто під маскою. Якщо маска не збігається з будь-якими якостями тієї людини, яка її носить, то вона допомагає їй створити в ритуалі, у театрі або в незвичайних формах поведінки (наприклад, блазнівській або бандитській) образ іншої людини» [47, с. 333–334].

М. Волошин називає маску «духовним одягом обличчя», його необхідною якістю [27, с. 403], а М. Фуко звертає увагу на традиційну функцію маски – здатність приховувати власне «я», можливість «відрізнитися від інших у їхній зовнішній об'єктивності» [131, с. 193].

У художньому слові категорія маски часто постає сьогодні у форматі постмодерністської нарації, хоча такі літературознавчі терміни, як персонаж, ліричний герой, дійова особа, рупор авторської ідеї (або *alter ego* автора), тобто образи людей, створені авторською фантазією, можуть розглядатися як система масок автора, який віддає створеним ним постатям значну частину власного психологічного «я». Саме такий підхід до проблеми нерідко зустрічається як у класичних, так і в нових літературознавчих дослідженнях. Відзначається, скажімо, що персонаж був маскою [32, с. 89], аналізуються маски персонажів та засоби їхнього створення, причому очевидно, що з-поміж головних ознак маски називаються брехня та удавання [116], маску розуміють як «систему поведінки» героя за відсутності автора, «який все знає», героя, який вводить в оману читача, приховуючи власні наміри [84, с. 170]. Але саме в постмодернізмі ця проблема набуває особливої гостроти у світлі теорії симулякру як «квазіобразу» (не зайве пригадати, що споконвічно в мові середньовічних схоластів це слово означало «зваблення», «спокуса»). Ж. Дельоз точно висловився про нищівну роль симулякру, який «заперечує і оригінал, і копію, і зразок, і репродукцію» [35, с. 53]. Йдеться про те, що, власне, може вціліти від величезної культурної спадщини в принципі.

Корені ситуації простежуються в карнавальній культурі пізнього Середньовіччя, яка своєю чергою, абсорбувала величезний дохристиянський досвід народного дійства: адже машкара – неодмінний атрибут архаїчного перевдягання, яке надзвичайно розширює кордони досвіду індивідуума.

У середньовічній літературі, яка ніби спрямована на «спрощення» людини, на її «випрямлення» за алгоритмом християнського ідеалу, специфіка архаїчної маски відлунюється своєрідно. Може видатися, що дохристиянська карнавальна культура з її щедрим маскуванням і травестійністю виступає винятково як опозиція до цього ідеалу.

Але, по-перше, сьогоднішня наукова думка не погоджується одноставно з самим фактом існування отієї «карнавальної культури»: П. Бурдье, наприклад, вважає, що у середньовічній європейській масовій свідомості виявляються лише розпорошені фрагменти елітарної (наукової) культури [див.: 33, с. 137–138].

По-друге, вчена культура Західного Середньовіччя аж ніяк не заперечує і не знецінює земний світ, як помилково стверджують численні тенденційні вчені XIX-XX ст., які висунули спрощену, занадто прямолінійну концепцію, згідно з якою історія середніх віків свідчить про багатосотлітню боротьбу християнства проти карнавальної свідомості – й навпаки. Насправді ж християнська свідомість зовсім не «відкидає» земного світу як такого, й вважає його за високу цінність (прихильники такого погляду плутають християнство з його одвічним ворогом – гностицизмом), а лише прагне його ошляхетнити, повернути природі, потьмареній первородним гріхом бунту й свавілля Творіння, образ Божий².

Отож, народна культура Заходу в середні віки якщо й існує, то вона зовсім не така вже й автономна і прихильна до язичницької основи. Вона – в постійному напруженому діалозі з панівною церковною культурою, бо знаходиться під її потужним пресингом і, навіть протестуючи проти неї і почасти відроджуючи язичницькі засади, про цей християнський полюс ніколи не забуває: його можна навіть пародіювати і висміювати, але він незмінно існує чи то в тексті, чи то в підтексті. Власне дохристиянського тут уже практично немає.

На жаль, часто забувається інша думка М. Бахтіна: середньовічна література вже майже не підлягає безпосередньому впливу занепакої народно-святкової культури, й карнавальне світовідчуття та гротескова образність і далі передаються вже як суто літературна традиція переважно ренесансної літератури; не менш методологічно важлива й думка цього видатного вченого про «двосвітовість середньовічної культури» [15, с. 8], про те, що карнавальна пародія дуже далека від суто негативної та формальної пародії Нового часу: ця пародія, заперечуючи, одночасно відроджує й оновлює, а маска, зокрема, пов'язана з радістю змін і перевтілень – у ній закладений ігровий елемент життя.

² До речі, це стосується навіть чернечої аскези. Ось цитата зі слів західного проповідника епохи Хрестових походів Бернарда Клервоського, з якої зрозуміло, що плоть, цей, на думку церкви, своєрідний храм Божий, не заперечується й не ганьбиться (заперечується гріх, розпуста), і від тілесної розкоші монах-подвижник, що прагне викуплення своїх гріхів, відступає добровільно, з певним жалем і смутком: «Ми, що пішли геть від людей, що ради Христа покинули все, що в світі манить і блищить, що для ока світле, для слуху мило, все ароматне, солодко-приємне, на дотик ніжне, – всі насолоди плоті відкинули ми, мов грязюку, аби досягнути Христа...» [53, т. 1, с. 281–282].

Маска набуває надзвичайної вагомості в епоху кінця Середньовіччя – у Відродженні. Досить пригадати театр епохи Ренесансу – тут кожен персонаж отримав свою неповторну маску-характер, а часом і реальну маску як деталь костюма, що втім найчастіше було варіантом кількох основних масок: Арлекіна, Бригелли, Коломбіни, Панталоне, Пульчинелли тощо. Маскою фактично стає в цю пору й роль, яку грає актор комедії дель арте.

З часом ця густа соковитість народної традиції втрачається і в індивідуалістичному мистецтві пізніших епох маска, перетворюючись винятково на засіб приховування власної сутності, набуває дещо зловісного, відлякувального характеру.

Усі ці моменти переосмислені в рамках постмодерністської парадигми, що виступає як своєрідний підсумок ситуації загалом. Адже «маскованість» автора виявляється найбільш розгалужено й цікаво у сфері постмодерністської нарації, оскільки в ліриці усе ж таки цінується й домінує спонтанна щирість самовираження, а в драматичному жанрі постать автора постає, зазвичай, в імпліцитному ракурсі.

Авторська маска – явище, що складається не лише в художній системі одного твору або одного автора, вона виступає як певний конструктивний і здатний до еволюції прийом у форматі діахронії літературного процесу. Тому цікаво простежити її формування хоча б у найзагальніших рисах, маючи на увазі ту обставину, що перед нами – гранична ситуація складних взаємин автора й персонажа, адже всякий персонаж зрештою не фігура, цілком «списана» з натури, а інтерпретація, в яку вкладене потужне авторське переживання тієї чи іншої екзистенціальної позиції та взаємодії індивідуальних людських воль.

Можна сказати, що «шифрованість» авторської позиції зростає відповідно до ускладнення соціально-психологічного життя Нового й особливо Новітнього часу, зростання непростоти в стосунках між людьми, зумовлене «атомізацією» індивіда та його прагненням захистити свій внутрішній світ від посилення тоталітарних тенденцій у суспільстві й активного, хоча усе більш витонченого функціонування механізмів цензури. З іншого боку, індивідуальність митця все енергійніше використовує прийоми міфологізації та маскування особистості автора і для цього обирає

таку форму художньої мови, як прозу (лат. *вільна*), що поступово починає домінувати у сфері красного письменства.

У сучасному ж романі (особливо постмодерністському) позиція автора набагато більше ускладнюється, ніж у класичному романі, в якому автор був немов «Бог у природі». Постмодернізм, який, подібно, бере початок з оголошення Фрідріхом Ніцше ідеї «смерті Бога», висуває нову концепцію сакрального, покликану заперечити традиційну логічну систематику. Зокрема, якщо взяти до уваги ключове для постмодерністів поняття *алтарності*, спрямоване проти людської суб'єктивності і покликане підкреслити релігійне значення Іншості (алтерності), священної за своєю природою, то усе це свідчить про сакральну спрямованість постмодернізму як такого [42, сс. 17–18, 375–376]. У такій системі автор вже не може претендувати на роль «Бога у природі» – він може вести читача в лабіринті симулякрів, що сам їх створює, не бачачи, так би мовити, «світла в кінці тунелю». Людина, ця, за Паскалем, «розумна очеретинка», демонструє прагнення побудувати ускладнені механізми нарації, за чим ховається нездатність до всезнання, а радше розгубленість та трагічна іронія, розчарованість у намаганні пізнати світ. І. Ільїн згадує про таку основоположну рису постмодернізму, як «постмодерністська чутливість» – це означає бачення постмодерністським автором світу як хаосу, позбавленого причинно-наслідкових зв'язків та ціннісних орієнтирів [52, с. 205]. І оскільки читач має пройти разом з автором заплутаний шлях ілюзій та хибних поглядів, утримати читацький інтерес можна лише за рахунок ускладнення способів вияву авторського задуму.

Але ця структура, власне, не така вже й нова. Адже традиційний роман, який класицистична теорія так довго класицистична теорія заперечувала як жанр «незаконний», позбавлений епічної «чистоти» [див. класичну працю: 16] і який наприкінці ХХ ст. критики ладні були «поховати» (дискусії про «смерть роману»), для постмодерністського експерименту потенційно відкритий. Уже в класичному романі XVIII-XIX ст. спостерігається активне сполучення художнього моменту з листом, документом, науковою цитатою, філософською чи публіцистичною інтенцією тощо. Навіть сприймання світу як тексту та творення роману на очах читача не є відкриттям ХХ–ХХІ століття, переконливим доказом чого може слугувати хоча б «Сентиментальна подорож» Стерна [див.

детальніше: 45, с. 128–130]³. Отже, ця принципова незамкненість романної форми, яка відбиває незамкненість самого буття загалом, свідчить про можливість масштабної еволюції. «Ім'я троянди» можна назвати класичним прикладом демонстрації романом своїх жанрових потенцій. Невипадково Д. Затонський відзначав його «жанрову аморфність» або навіть «поліфонічність», адже перед нами водночас детектив, роман жахів, історичний та інтелектуальний романи і навіть мемуари; до того ж, на перший погляд, автор дотримується традицій детективу англійського типу та долучає читача до співучасті в розслідуванні, але все це лише для того, щоб у фіналі твору цю «конвенцію» зруйнувати [45, с. 8–9].

Згадаймо з цього приводу і питання про межі фантастичного в літературі, навколо якого не вщухають гучні дискусії. З другої половини ХІХ – початку ХХ ст. фантастика, цей невід'ємний елемент художнього слова, виділяється в самостійний жанр, сюжетну основу якого складає історія й доля науково-технічного винаходу. Але з середини ХХ ст. традиційний зв'язок фантастики з наукою слабне, і Р. Бредбері взагалі ототожнить літературу як таку з фантастикою. До фантастичної літератури стали зараховувати твори, побудовані на окультному чи міфологічно-казковому (фентезі) алгоритмі та горор; письменники-фантасти звернулися до традицій літературної казки, езотеричного роману тощо, і це органічно стикується з творами постмодерністів. Постмодерністів – наприклад, Дж. Фаулза – до фантастики також залучають охоче й небезпідставно. Адже естетика постмодернізму базується на концепції ілюзорності світу, що вмотивовується відповідною нараційною побудовою, в якій, зазвичай, мобілізується сила філософських парадигм та цитат з різноманітних галузей книжності. І тут *маска* знову ж таки стає незамінним прийомом.

Прикладом того, як послуговує сучасному постмодерністові категорія маски, сформованої на «язичницькому» та «християнському» матеріалі, можуть служити широко популярні твори У. Еко («Ім'я троянди») та Дж. Фаулза («Волхв» [«Маг»]). Так, «...«авторська маска»... в романі У. Еко «Ім'я троянди» є лише

³ Не можна не згадати У. Еко, який пише, що постмодернізм – не період, а концепція, і тому сюди можна зараховувати письменників від Стерна до Борхеса, та й взагалі під постмодернізмом кожний розуміє, що хоче [154, сс. 121, 226].

зовнішньою оболонкою течії подій. Ця «оповідь в оповіді» є тим шлюзом, крізь який наш сучасний читач може проникнути в глибини хитросплетінь детективного сюжету епохи Середньовіччя. Це досить широке обрамлення сюжету, яке розширює перспективу основного фабульного руху й певною мірою надає творові Еко характеру «роману в романі» (при вкрай стислому, «ембріональному» характері змалювання плинину нашої сучасності)» [66, с. 290–291]. А «...у «Волхві» спостерігається цілеспрямований рух від широко й навіть епічно узятій, цілком зрозумілої, «загальновідомої» реальності до все більш локального, замкненого й незрозумілого простору, що графічно можна окреслити як конус вістрям донизу, на дні якого й відбувається кардинальна зміна вмотивувань і характер реальності, натомість різноманітні алюзії на зразок уже згаданих античних німф і сатирів – лише дороговказ до фінального страхітливого маскараду в дусі фантазмагорій Босха, який і є в сюжетному русі прозрінням та ініціацією» [76, с. 71].

Іншими словами, порожнеча, яка в постмодернізмі завжди має особливе значення, є моментом відліку, початком нового світу, до якого вводить нас автор. До ситуації дуже пасує афоризм «Культура – це те, що залишилося, коли все втрачено», адже постмодерністська свідомість існує не стільки в історії, скільки в культурі (або, радше, її усвідомленні) [105, с. 364–365]. Тому автор відділяє наратора від сучасної реальності, включаючи його власну біографію. Найперша складова авторської маски – зречення світу й початок якоїсь дивної ініціації – пошук книги, яка сигніфікує акме, вершину минулого життя (надзвичайні романтичні обставини втечі від війни, спалах кохання та його втрата – вочевидь, більше нічого значного в житті цієї людини не сталося). Тут-таки виявляється й інша складова авторської маски: натяки, цитування, намагання вписати власне висловлювання в ланцюг інших текстів, вказівки на те, що власний текст виростає з інших, на те, що називається «авторство-палімпсест» [54, с. 6].

Утім іронічний та агресивний характер «авторської маски» як «метатекстуального коментаря» в постмодерністській літературній критиці, на наш погляд, зумовлений не лише тією частиною культурної традиції, яка увійшла ідейним арсеналом до класичної літератури. Тобто на складання авторської маски вплинули не лише високі алгоритми екзистенціального характеру, закорінені в

християнській культурі та секуляризованій філософії Нового часу, а й деякі маргінальні концепції та структури. Так, ситуація авторської маски як «простака», що не може пояснити прихованих законів буття, виразно нагадує символіку карт Таро – магічної гри, популярної в західній культурі від епохи Відродження. Таро в сучасній езотериці розглядають як героїчний Шлях Пізнання; є навіть спроби сполучити принципи Таро з серйозною науковою концепцією автора книги «Шлях Героя» Дж. Кемпбелла (психолог Х. Банцхаф). У цій системі ворожіння для з'ясування майбутнього дискусивною є роль Блазня (Простака), й цікаво, що англійська школа тлумачення Таро на відміну від французької вміщує Блазня («нульовий аркан») на самому початку ієрархії персонажів цієї гри – бо ж нуль є початком усіх чисел (Мазерс). Наприкінці Блазень зустрічається з самою Смертю – гра йде не на жарт [64, с. 111].

Отож можемо сказати, що саме в літературі постмодернізму, зокрема в таких яскравих і талановитих творах, як історичні романи Г. Нормінтона, сучасне функціонування прийому «авторської маски» постає у всій своїй повноті. О. Осьмухіна, відомий знавець проблеми авторської маски, дуже слушно зазначає, що ця проблема пов'язана взагалі з моментом виникнення літературної саморефлексії [98] – тобто, значно раніше від самого постмодернізму⁴, у постмодернізмі принцип гри з читачем лише доведений до граничної відвертості, а зв'язок творчості з життям, як і принцип мімезису (як пізнання дійсності в Арістотеля), послідовно заперечується. Вочевидь, «глибина твору <...> відповідає глибині авторської особистості» [20, с. 257]. Ю. Ільчук, порушуючи проблему автора в постмодерній літературі, звертає увагу на реальний комунікативний аспект твору по лінії автор-читач, зауважуючи, що читач у постмодерністському творі дезорієнтований постійним блазнюванням «авторської маски» і залишається «один на один з текстом, в якому скрізь розставлено пастки» [54, с. 7].

Утім якраз позиція автора в сучасному літературознавстві є проблемним полем. Ще М. Бахтін, визначаючи авторство як «сукупність творчих принципів, яких необхідно дотримуватися», говорив про його кризу [17, с. 191]. М. Фуко пише програмну

⁴ І цілком зрозуміло, чому з'являються роботи про авторську маску в творах А. Конан Дойля [143], М. Чернишевського [89] тощо.

розвідку під назвою, що говорить сама за себе – «Що таке автор?», в якій розмежовує поняття автора та особистості письменника: скажімо, якби якісь факти біографії, наприклад, Шекспіра не відбувалися у реальності, то ця зміна не порушила би функціонування образу автора [132, с. 20]. Сьогодні, коли одні дослідники традиційно визначають образ автора як «відображену у творі особистість автора-творця, яка виявляється у формі певної світоглядної позиції (точки зору), що стоїть за всім зображеним у творі і зв'язує його вираженням певної концепції світу й людини» [29, с. 153], інші (насамперед – Р. Барт, якого ми цитуємо далі) стверджують смерть автора та заміну його скриптором, який на відміну від автора не «виношує» книгу, а існує водночас з текстом, лише у «часі мовного акту» [13, с. 387], саме «присвоювання тексту Автора» робить цей текст «кінцевим», «стопорить» його, бо якщо «знайдено Автора» – пояснено й текст [13, с. 389]. Замість автора до центру твору потрапляє «зразкова особистість читача», що перетворює історію розвитку літератури на вивчення смаків читачів [129].

С. Друговейко правильно зазначає, що будь-яке слово у постмодерністському тексті «протиставляється іншому реальному слову під певним кутом (який водночас є і кутом зору автора, що свідомо прагне до того ж не мати якоїсь певної точки зору) [41, с. 61]. В одному із сучасних словників автор характеризується як «творець або упорядник наративу» [119, с. 6].

Але виклад, що бере на себе стільки складних функцій, надзвичайно ускладнює оповідь, яка набуває характеру нараційного хаосу. Виникає питання, «що ж є сполучним центром такої фрагментованої нарації, що перетворює такий розрізнений і гетерогенний матеріал, який складає зміст «типового» постмодерністського роману, в щось, що примушує сприймати себе як ціле». Адже уся «постмодерна література свідчить про актуалізацію проблеми автора, зумовлену пошуками зв'язуючого центру, який би зводив увесь розрізнений і хаотичний матеріал постмодерного роману та забезпечував його цілісне прочитання» [54, с. 6].

Авторська маска і є одним з основних способів організації уваги реципієнта в постмодерністській нарації. Вона допомагає авторові хоча б якоюсь мірою зберегти певну єдність «точки зору» на той

хаотичний і позбавлений внутрішнього логічного зв'язку образ світу, який цілком свідомо створює письменник-постмодерніст. Аби цей хаос не взяв гору і читач не втратив природного зацікавлення у з'ясуванні незрозумілих обставин, і вводиться авторська маска, яка, проте, насправді є фіктивним поясненням, оскільки образ наратора тут має виразно іронічний характер; він здатний хіба що заплутати спроби читацького розуміння ситуації, згустити морок навколо і так незрозумілих подій або дати принципово хибне їх тлумачення. Найчастіше цю роль отримує такий собі простак, який бачить лише верхівку, зовнішній абрис подій і тлумачить їх по-своєму.

Статус цієї категорії та її генеза ще не набули остаточної певності.

Так, в «Енциклопедії постмодернізму» (український переклад – 1991 р.) [42] її ще просто немає. Але вже через кілька років у словнику термінів постмодернізму І. Ільїна, відомого авторитета у сфері вивчення постмодернізму на пострадянському просторі, вона називається «важливим структуроутворювальним принципом оповідної манери постмодерністського роману», «практично головним засобом підтримування комунікації» та «смісловим центром постмодерністського дискурсу» [51, с. 8].

О. Осовський визначає авторську маску як «спосіб приховування письменником власного обличчя для створення у читача іншого (відмінного від реального) образу автора» [97, стлб. 511]. О. Осьмухіна робить акцент на розрізненні авторського образу та авторської маски: якщо перший виявляє себе у процесі авторської ідентифікації (зображення себе як «себе»), то друга – це перевтілення «реального» автора (зображення себе як «не себе», як «іншого») [98]. Ю. Юрасова підкреслює амбівалентність авторської маски, водночас доцентрової й відцентрової: «завдяки нестабільності образу автора-персонажа вона позбавлена авторитарності, використовується як спростування претензій автора, який все знає, на істинність» [143, с. 106].

Між тим нагадаємо, що термін *author's mask* ще в 1985 р. запропонував американський критик К. Мамгрен, відштовхуючись від спостережень Д. Лоджа, Д. Фоккеми та інших дослідників, які звернули увагу на те, що постмодерністський письменник свідомо й цілеспрямовано формує «нараційний хаос», прагнучи нав'язати уявлення про світ як про «розірваність», а не «цільність»,

відмовляючись від логічно-раціонального пояснення буття – яким воно постає перед людиною⁵. К. Малмгрен стверджує, що саме авторська маска об'єднує фрагментарний постмодерністський роман, твір «тримається» на «метатекстуальних коментарях» автора [170, pp. 7, 164]. Відповідно відкидаються традиційні способи побудови сюжетної організації твору, що ведуть до остаточної втрати ролі автора, який у класичному романі ХІХ й почасті ХХ століття поставав як Верховна Істота, аналізуючи, судячи, розводячи персонажів між полюсами Добра й Зла, роздаючи винагороди й покарання. К. Малмгрен підкреслив також непередбачувану ситуацію розширення змісту «метатексту» за рахунок конотацій, які додаються самим читачем до основного денотативного значення (звичка довіряти авторові, ділити персонажів на «позитивних» та «негативних», очікувати щасливого кінця тощо); усе це ще більше заплутує ситуацію і створює між реципієнтом нарації та текстом, який він сприймає, додаткову товщу нерозуміння. Отож, К. Малмгрен поставив проблему «камертона», з яким необхідно за будь-що познайомити читача, щоб він не відкинув книгу постмодерніста, наляканий тим безкрайнім хаосом, що загрожує звичайній людській душевній рівновазі. Іншими словами, дослідник підсумував спостереження тих, хто встановив агресивний та загрозливий характер постмодерністської естетики, яка виштовхує людину в океан Незрозумілого й Непізнаного без усякої, так би мовити, лоцманської карти й компаса. На його погляд, така ситуація має без авторської маски закінчитися «комунікативним провалом»: автор, який одразу ж декларує свою капітуляцію перед хаосом, викликає закономірну недовіру.

Авторська маска у постмодерністській нарації виступає чи не найважливішим способом надання зовнішньої цілісності свідомо сформованому «нараційному хаосу» постмодерністської прози. У постмодерністському романі автор часто «виступає у специфічній ролі своєрідного «трікстера», що висміює умовності класичної, а частіше – масової літератури з її шаблонами: він насамперед

⁵ Власне, концепція світу як абсурду приписувалася в останній чверті ХХ ст. модерністам, а не постмодерністам, хоча, як відомо, чіткого водорозділу між цими двома програмами, попри усе бажання постмодерністської критики це зробити, встановити не можна. Наприклад, А. Робб-Грійє або М. Бютор розглядаються сьогодні то як модерністи, то як постмодерністи.

знущається над очікуваннями читача, над його «наївністю», над стереотипами його літературного та практично-життєвого мислення, оскільки головна мета його глузування – раціональність буття» [51, с. 7]. І в цьому розрізі вибір Г. Нормінтоном класичного мотиву корабля дурнів нам видається зовсім не випадковим – він з усією наочністю афішує безумство, алогічність та безглуздість існування людини, яке має ще жахливіший вигляд за врахування імпліцитного прошарку твору, що містить численні алюзії і ремінісценції з багатьох творів класичної літератури.

Водночас авторська маска зовсім не є чимось більшим, аніж формальний спосіб підтримати комунікацію між автором та читачем. Годі чекати забагато від того персонажа, який пропонується письменником-постмодерністом як Вергілій, але насправді мандрує над безоднями хаосу і не має спроможності щось насправді пояснити або й навіть зрозуміти. Авторська маска – іронічна, вона є таким самим кепкуванням з довірливого читача, як увесь постмодерністський текст загалом. До того ж, звичайно, відчувається, як писав Д. Фоккема, що хоча письменники-постмодерністи й прагнуть вийти за межі елітної літератури, однак, попри їхні зусилля, постмодернізм як такий розрахований на людей з університетським дипломом [155, р. 81]. Проте авторська маска в постмодерністській нарації необхідна ще й тому, що постмодерністський текст орієнтований не лише на культурного, елітного читача, а й на посполитий загал. Додамо від себе, що іронія, неосяжна для читача масового, в цьому випадку здатна створити на якийсь час певне поле розуміння між автором та інтелігентним читачем, однак залишається досить умовною та хлипкою мотивацією; адже відомий афоризм «іронія – якість раба» свідчить, що кпини, нехай і найвитонченіші, є усе ж таки свідченням нерозуміння й відчуження від ситуації, а не свідченням панування над нею. Власне, у такий спосіб постмодерніст сигналізує елітному читачеві, що й авторська маска – частина загального абсурду, визначена наперед невдача спроби пояснити ситуацію. Для читача-«простака» авторська маска – ще один момент розваги й наївного захоплення тією динамічною, чарівною панорамою, в якій малозрозумілі люди твердять про малозрозумілі речі.

Усе це набуває особливо цікавого характеру в творчості Г. Нормінтона, який будує низку своїх романів як послідовне

художнє трактування структури й руху ренесансної цивілізації та осмислення суперечностей гуманізму, який, проголосивши людину – втім гранично ідеалізовану й штучно ошляхетнену – центром буття, зайшов протягом Нового часу у глухий кут суперечностей. І тут, як ми переконаємося, духовна спадщина Середньовіччя відіграє не менш важливу конструктивну роль, аніж антично-ренесансна, відтак ці дві основи європейської культури вступають у складний і напружений діалог: адже для постмодерніста звичні наші поняття «прогресу», «боротьби», «заперечення» не мають того сенсу й вагомості, які вони мали для його попередників.

Утім пильніше прислухаймося до думки, Ж. Ліотара: постмодернізм – не завершальна, але перманентна частина модернізму [169, с. 148]. Це означає, що в постмодернізмі так само немає вичерпності, остаточних вироків та суцільного зречення традицій, як не було цього і в модернізмі. Процес духовного пошуку триває й далі, і до суцільної зневіри й тотального цинізму ситуація не зводиться. Тому неочікувана вагомість, якої набувають в ідейно-естетичній системі Г. Нормінтона цінності християнської цивілізації, може свідчити про певну тенденцію в руслі тези та антитези європейської культури, що сформувалася в діалектиці протидії та взаємодії антично-ренесансної та біблійно-християнської складових.

Таким чином, маска віддавна була в культурі людства засобом приховування власного «я» і водночас сприяла самоідентифікації. Сьогодні авторська маска часто використовується у постмодерністській нарації: тут ця проблема набуває особливої гостроти в світлі теорії симулякру як «квазіобразу».

Найбільш розгалужено й цікаво виявляється «маскованість» автора у сфері нарації, адже «шифрованість» авторської позиції зростає відповідно до ускладнення соціально-психологічного життя Нового й особливо Новітнього часу та зростання складності й напруженості стосунків між людьми через «атомізацію» індивіда і його прагнення захистити свій внутрішній світ. Водночас досягає граничних меж «гра з читачем», що відбувається у форматі необмеженого цитування й розмивання традиційних кордонів художнього слова; кордони між реальністю і фантазією постійно зміщуються. І це найактивніше використовується в епічних формах. Тут позиція автора значно більше ускладнюється, ніж в класичному

романі, в якому принцип гри з читачем доведений до граничної відвертості, а зв'язок творчості з життям, як і принцип мімезису, послідовно заперечується.

Характерно, що, паралельно з певним акцентуванням християнської аксіології, у романах Г. Нормінтона виразно проступає роздум над "порожнечою" постмодернізму, бо вона визначає найпершу функцію авторської маски – зречення звичного світу й початок певної ініціації, неможливої без вписування ситуації в ланцюг інших текстів – зокрема й, ренесансних – як літературних, так і живописних. Відтак маска, яка завжди була в культурі способом приховувати власне «я», постає у Нормінтоновій нарації як конструктивний і здатний до еволюції прийом, адже всякий персонаж є, зрештою, не фігурою, цілком «списаною» з натури, а інтерпретацією, в яку вкладено потужне авторське переживання.

Іронічний та агресивний характер авторської маски не заперечує значущості високих алгоритмів екзистенціального характеру, закорінених, зокрема, у християнській спадщині. У Г. Нормінтона авторська маска, що функціонує, умовно кажучи, у рамках карнавальної культури пізнього Середньовіччя, абсорбує величезний дохристиянський досвід народного дійства, але водночас перебуває в постійному діалозі з церковною культурою і, навіть пародіюючи, одночасно відроджує й оновлює її. Тому духовна спадщина Середньовіччя відіграє не менш важливу роль, ніж антично-ренесансна спадщина. Ці засади європейської культури вступають у складний і напружений діалог у площинах ренесансної та постренесансної спадщини. Водночас постмодерністський текст цих романів орієнтований не лише на елітного читача, а й на посполитий загаль (розвага й наївне захоплення ними). Усе це дуже ускладнює розуміння авторської позиції.

Але як же переконатися, що ми вірно відчували замисел Нормінтона? Прочитання літературно-художнього твору таким, яким його було замислено, в наші дні перетворилося на справжню проблему, оскільки в літературознавстві й викладанні літератури буває неймовірна свобода витлумачення твору й вже іноді цілком серйозно декларується, що точка зору реципієнта важливіша від зрозуміння задуму автора. Вочевидь, причина тому – поширення й вульгаризація методів рецептивної естетики В. Ізера. У всякому разі, прочитання таких складних авторів, як Нормінтон, точно викликає

потребу в особливій методології аналізу. Саме тому, треба думати, Н. Жукова акцентує необхідність враховувати при аналізі «елітного» тексту (твори П. Зюскінда, Г. Нормінтона та Х. Мураками) виділені У. Еко в трактаті «Роль читача». т. зв. *фрейми*, які за задумом письменника, є «моделлю» такого реципієнта, котрий зможе інтерпретувати текст, що його пропонує автор, саме так, як автор і замислював [44]⁶. Утім, Еко мав на увазі лише «концентрат розповіді» («потенційний текст»), і співвідносив цю методологію виключно з бароковими творами, в той час, коли Н. Жукова твердить про обов'язкові в аналізі елітного тексту «структурно-змістовні матриці». Проте нам здається, що найбільш влучним визначення фрейму є формула І. Гофман, також цитована в статті Н. Жукової: «фрейми залучують до ситуації», подібно до того, як попит породжує пропозицію [44, с. 51].

Власне ж фреймом (від англ. *frame* – «каркас», «рамка») найчастіше іменують модель, яка репрезентує певну стандартну ситуацію. Можна також сказати, що оскільки наші знання про світ структуруються подібно до системи комірок з фіксованою сумою стереотипів-фреймів, то це дозволяє одразу ж ототожнювати певний новий блок понять з тим, що вже відомо.

Подібно, що систему фреймів у романах Нормінтона можна безпосередньо ототожнити саме з функціонуванням в його художній системі такої категорії, як «авторська маска».

⁶ У старій російській літературній критиці така «модель» іменувалася простіше: *читач-друг*.

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНЕ ПІДГРУНТЯ РОМАНІВ Г. НОРМІНТОНА ТА ЇХ МІСЦЕ В КОНТЕКСТІ РУХУ АНГЛІЙСЬКОЇ ПРОЗИ

2.1. Риторична проза раннього англійського Модерну як одне з джерел ідейно-стилістичних вирішень Г. Нормінтона

Всякий постмодерніст оперує величезним культурним матеріалом, нехай навіть не надаючи якомусь його шару переваги й відкидаючи питання про ціннісний вимір. Але в будь-якому випадку постмодерністський експеримент не обходиться без занурення в соціально-історичні колізії й культурні світи минулого. Більше того: «Сучасна література не створює жодних кардинально нових концептів, являючи собою лише луну попередніх епох – по суті, сучасні романи є лише переспівами того, що було написано раніше» [160, р. 16].

У романах Нормінтона піддано глибокому образно-художньому переосмисленню колосальний масив інформації культурно-історичного характеру. Про постмодернізм часто думають як про відсторонене «перебирання фактів», але це не зовсім вірно. Радше сказати, що тут дається взнаки інша родова прикмета постмодернізму – пошук автором в гушавині історико-культурного матеріалу самого себе: «Переважна більшість письменників-постмодерністів вважає, що не варто ліпити себе у відповідності з минулим, потрібно вчитися грати власну культурну гру з ним. Об'єктом постмодерністської гри є текст історії і тексти про історію» [40, с. 46].

І хоча Нормінтон займає в потоці англійської постмодерністської романістики окреме місце, не вписуючись до якоїсь конкретної течії, його імпровізаційні за духом романи виступають як логічна ланка постмодерністського ланцюга.

Тому, перш ніж увійти в цей художній світ, варто поміркувати над обставинами, які зумовили його формування. Для Нормінтона, як вже зазначалося, характерна пильна увага до перших століть Нового часу, починаючи з Ренесансу, який формується на межі

Середньовіччя, й закінчуючи світом бароко, котрий передус ері Просвітництва.

Вибір письменником ренесансного та барокового світів як об'єкта постмодерністської інтерпретації не є, подібно, випадковим. У романах Нормінтона хронотоп відповідає певному зрізу Нового часу – це межа Середньовіччя та Ренесансу («Корабель дурнів»), власне Ренесанс («Дива і чудасії») та епоха бароко («Портрет привида»). Іншими словами, письменник занурюється в матеріал дуже яскравий, але й часом дуже смутний та суперечливий. Й це примушує нас в свою чергу зосередитися саме на русі культури в цей історичний проміжок, коли формувалися всі оті пафосні ідеї та концепції, які Постмодернізм в наші дні перестає трактувати як живу аксіологію й починає складати з них калейдоскопічний пастиш. Адже йдеться про зародження Проекту Модерну, або, що, власне, те ж саме, – про початок Нового часу.

Загальна думка така, що Новий час починається з XVII століття. Але початок конфлікту між двома потужними глибинними чинниками європейської культури – античною спадщиною (що її підносив класицизм) та християнською традицією (вона визначиться заново у Контрреформації й породженому нею стилі бароко) виразно вимальовується вже в добу Ренесансу. Протягом XVII століття встановлювався новий, дуже хиткий, баланс між цими чинниками. Саме завдяки цьому «когнітивному дисонансу» європейська культура, на відміну від інших, сповнена внутрішньої конфліктності, але ці протиріччя не лише надають їй рис шизоїдності, а й забезпечують виняткову енергію та динаміку духовного пошуку.

Це – старт епохи Модерну, яка розглядає людину як титанічну істоту, покликану перебудувати світ. При цьому спостерігається дивний парадокс. Модерн, як відзначає сучасний філософ, активно конструює, всупереч реальному стану речей, концепцію «нищості» людської природи [102, с. 54].

Треба думати, що тут відбилася динаміка переосмислення християнської концепції, сформульованої св. Августином: людина використала свою свободу для гордовитої непокори волі Божій, і тавро первородного гріха лежить відтоді на кожному. Епоха Модерну, що спочатку тяжіла до деїзму, а потім і до атеїзму, почала трактувати світ і людину (Творіння рук Божих, за церковним поглядом) як щось недосконале, що мусить бути змінене,

перероблене. Цей погляд кріпне у ХІХ–ХХ століттях – пригадаймо хоча б 11-ту тезу К. Маркса про Л. Фейєрбаха та грандіозну, оплачену десятками мільйонів людських життів, комуністичну утопію, яка виросла з цього зернятка.

Нормінтона одначе вабить той період, коли середньовічна спіритуально-християнська культура змінюється культурою Ренесансу, в якій знову беруть гору античні первні. Виглядає так, начебто зі світу Постмодерну, з висоти його досвіду розчарування, Нормінтон прагне повернутися в момент початку розгортання парадигми Модерну, аби усвідомити, коли було взято саме цей напрям, що призвів до пустелі тотального скепсису.

Ознайомлення з цим колосальним матеріалом відбувалося, природним чином, найперше через книги, літературу, хоча живопис, музика, наука, соціально-політична культура минулих сторіч теж були достатньо глибоко й ретельно опрацьовані. Але тут точно «найперше було слово», література. І – не тільки художня; ба, навіть, не стільки художня, скільки всяка інша.

Слово «література» походить від франц. *littérature*, що народилося з лат. *littera* – буква. Отож, літературою, строго кажучи, слід називати «усе написане» (це відрізняє літературу від усного фольклору), *включаючи не лише поетичні, а й риторичні тексти*. Проте поруч з ужиттям дефініції «література» в широкому сенсі слова (релігійна, наукова, технічна, пропагандистська тощо) існує мовчазна згода на ужиття терміну в дуже вузькому значенні: *художня література*. У сучасній же західній науці плідно працюють поняття метамови (*metalanguage*) й метакритики (*metacriticism*), що розмикають кордони художнього тексту, абсолютизовані структуралістами, й сучасна метапоетика повертає поняттю «література» споконвічне значення: усе, що написано літерами [124, с. 4]. І в масі своїй це література утилітарна, написана не за законами поетики Аристотеля, а на засадах правил риторики.

Сфера англійського риторичного слова ренесансно-барокової пори, яке відбило колосальну духовну роботу по формуванню нової, світської (секуляризованої) культури, ідеї, які воно пафосно підносило в своєму замаху радикально змінити світ, осмислені у Нормінтона в ключі постмодерністського скепсису. Але ми в змозі одразу ж впізнати в його романах силуети певних постатей та перебіг знайомих історичних ситуацій.

Так, вже у першому романі письменника, «Корабель дурнів», фігурують персонажі, породжені не лише фантазією Є. Босха та С. Брандта, що їх інтерпретує Нормінтон, а й самою гушавиною середньовічно-ренесансного буття. Це недостойні свого покликання Монах і Монашка, П'яна Баба та розпусна Белкула, які протистоять Прекрасній Діві та Мертвому Нареченому, котрі втілюють спіритуально-янгольське, але часом й зловісно-демонічне начало; доля П'янички – історія сліпого служіння Науці й гіркого прозріння; Королевич і Слуга – це притча про порочність володарювання людини над людиною тощо. Але усі ці персонажі являють собою їдку пародію на сподівання ери Модерну розвинути титанічність людської вдачі.

Проте ера Модерну в Європі – це не стільки доцентрові, скільки відцентрові процеси. Й одразу ж важливо зазначити, що історичний період, відбитий у романах Нормінтона, – це пора закінчення формування англійської нації, що складалася протягом Середньовіччя⁷. Постмодернізм принципово космополітичний, і в разі Нормінтона можна говорити, звичайно, не лише про англійський культурний ґрунт, а про всю скарбницю культурного доробку Європи. Та це ніяк не знімає проблеми вагомості національного підґрунтя, національної специфіки. Так, в епоху Постмодерну відбувається редукція національних первнів, оскільки на зміну традиційній національній замкненості й існуванню суспільства на базі власного виробництва поступово приходять глобалізація з її утвердженням нових, наднаціональних моделей. Водночас повна руйнація національного кореня культури неможлива вже хоча б через неможливість «відміни» національної мови (хоча історія знає й такі приклади). Проте в разі англійської мови така розмова поки що взагалі не має сенсу⁸. Потужність

⁷ Англосакси, кельти та норманни стали єдиною національною спільнотою ще у XI сторіччі, але загальноанглійська розмовна й літературна мова склалася лише у XVI ст.; остаточне ж формування англійців як нації відбулося у ході революції XVII століття.

⁸ Утім у майбутньому розвиток Інтернету загрожує занепадом навіть національних мов: «Це криза не культури, науки або цивілізації – це криза мови як основи комунікації. Комунікація виходить на новий рівень. Наша мова заснована на дисконтинуальному. Може виникнути нова мова, що належить сфері континуального. Мова поза хаосом, в порядку, є дуальність, в той час, коли в хаосі ніякої дуальності немає. Можна припустити появу континуальної мови, в якій немає слів, немає думок. Є лише час. Мова, головним змістом якої буде чиста тривалість. Й Інтернет – це перший крок в цьому напрямку. Коли інформації

англійського слова, його бурхливий розвиток та зростаюча впливовість у світовому масштабі призводить до того, що саме англійській словесності – філософській, науковій, політичній й, нарешті, художній – належить одна з чільних ролей у русі світової культури взагалі.

Острівне положення країни не тільки ізолювало її від континенту, але й визначило особливу гостроту й бурхливу швидкість перебігу загальноєвропейського ренесансного процесу. Тут культурна ситуація набула, можна сказати, характеру збільшуваного скла. Фактично Альбїон став неначе лабораторією, в якій вперше реалізувалися постренесансні моделі оновлення європейського життя⁹. Тому, навіть дуже побіжно торкаючись загальноєвропейського матеріалу, ми переконуємося, що англійський досвід завжди знаходиться в авангарді європейського культуротворчого руху.

Одразу ж слід ще раз підкреслити, що класична англійська проза формується не лише на ґрунті старовинного фольклору, «народних історій». Це «міська», ренесансна культура. Сильний струмінь у її формуванні належить навіть не стільки художньому слову як такому, скільки вже згаданій *риторичній традиції*, яка формувалася значною мірою в стінах університетів, впливаючи навіть на консервативну церковну гомілетуку. Риторика тоді по всій Європі набуває в системі освіти особливого статусу, в першу чергу – у вищих верствах. Так, у німецьких Лицарських академіях, які проіснували з XVI по XVIII ст., серед гуманітарних дисциплін обов'язково вивчали й елоквенцію. Й загалом західноєвропейське суспільство, починаючи від часів Ренесансу, – «балакуче», воно говорить і пише надзвичайно багато, а з винаходом Гутенбергом книгодруку вираз нових ідей все частіше набуває публіцистичного характеру, вони обговорюються в дискусіях та диспутах у форматі «живого життя», тобто формах, які досі гніздилися в вузьких рамках університетської аудиторії. Багатослівність і пишномовність, характерні для мови автора та персонажів романів Нормінтона, коріняться саме тут.

занадто багато, її дискретність втрачається. І тут можлива ситуація інформації без будь-якого змісту» [77]. Та на наш час і на творчість Нормінтона це поки що не поширюється.

⁹ Ось чому ситуації на зразок Брекситу не здатні порушити статусу Великобританії як однієї з провідних країн Західного світу.

Особливо активно, хоча й без урочистих гасел, усе це почало реалізуватися на англійському ґрунті. Саме тут якимось буденно почався новий розкол християнства – Реформація. Причиною тому було начебто свавілля Генріха VIII, який не забажав, щоби проблеми його особистого життя й долю його країни вирішував римський первосвященик, але це свавілля короля репрезентувало й глухі настрої народної маси, й зростаючий скептицизм еліти.

Так, вже один з протопротестантських авторитетів Англії, професор Оксфордського університету Дж. Вікліф (XIV ст.) з обуренням зазначав, що архієпископ Кентерберійський не погребував якимось виголосити проповідь на слова соромітницької вуличної пісеньки про якусь там повію Алісу. Сам Дж. Вікліф разом з В. Оккамом розгортають критику традиційних постулатів церковної проповіді, способу схоластичного мислення. Їхні риторичні принципи ще цілком визначені форматом гомілетики, тут панує дух проповіді й катехизації. Виходячи саме з цього імпульсу, Дж. Вікліф прагне зробити біблійну мудрість доступною кожному, й створює англійський переклад Біблії з латинської Вульгати Єроніма, за що був звинувачений в підриві авторитету Церкви, яка тримала монополію на тлумачення Писання.

Тим не менш, у період Реформації ця ініціатива отримує розвиток: В. Тіндейл (XVI ст.) створює «народну Біблію», але, оскільки інакодумство, за інерцією, усе ще люто карається, його спалюють на вогнищі як єретика. Та загальмувати демократичні тенденції в розвитку англійського релігійного життя було вже неможливо. Поступово кристалізується думка, що кожен має право вільно тлумачити Святе Письмо, проповідувати, вершити священнодійство. Пуританин Дж. Рейндоулс звертається в 1604 р. до короля Якова I з пропозицією стимулювати сучасний англійський переклад Писання, і король підтримує цю ідею, прагнучи припинити ворожнечу між різними релігійними деномінаціями. Усе це не лише сприяло оновленню християнської свідомості, але й непомітно розхитувало авторитет Церкви як традиційного культурного інституту.

Ось і Г. Нормінтон зображує церковників вкрай критично, але – не більше, ніж це робилося в проповідях самих церковників; самокритика Церкви та її прагнення до самоочищення повною мірою проявилися в ході Констанцького собору, про який ми пам'ятаємо

лише те, що там короткозоро й поспішно засуджено було на смерть Яна Гуса. Попри виразну огидність і неприховану бездуховність зображених автором відповідних персонажів «Корабля дурнів», тут є сцена, яку можна назвати ключовою до всієї ситуації в цілому. Чистий і на диво приємний голос Монашки, що співає пісні Євхаристії, губиться в какофонії горлодерів, що голосять «не гірше від тюленів», включаючи й Монаха, який бурмотить Часослов просто за інерцією, демонструючи «механічну» релігійність. Такою стала, на погляд письменника, Західна Церква, що вже на початок доби Ренесансу обмирщилася, загрузла у гріхах і забула про своє призначення. Але чистий голос євхаристичного співу проте не зникає.

Та в цілому ідея Граду Божого і Церкви як його втілення поволі поступається ідеї впорядкованого Граду Земного. Дедалі більшу роль в свідомості англійського суспільства та його риториці починає відігравати світська політика, причому виникають нові концепції державності. Недаремно якраз у цьому контексті виникає знаменита «Утопія» Т. Мора, яка змальовує ідеальне буття ідеальної держави. Та утопії завжди реалізуються в неочікуваний спосіб. Саме в Англії XVII століття відбулася перша в світі буржуазна революція, було відрубано голову королю й піднесено роль парламенту. Але політичні пертурбації лише зміцнюють тип національної держави, яка прийшла на зміну величезній космополітичній Священній Римській імперії Середньовіччя.

Усе це визначало склад духовного життя нового суспільства, й Центральним поняттям риторики цього періоду стає поняття Натури (Природи) та шляхів осягнення її потаємної структури, способів та напрямків її переробки. Остання ідея стара, як світ, – скептичне ставлення до Творця й його Творіння сформувалося ще у гностицизмі, який на початку нової ери безуспішно намагався витіснити християнство, а потім потаємно розвивався в лоні середньовічних ересей на зразок вчення розенкрейцерів. Ідеї цій суджене було довге життя – вона модифікуватиметься навіть у доктринах XX ст., аж до «сталінського плану переробки природи» включно.

Прагнення перебудови Натури в першу чергу спостерігається у сфері суспільного життя, де поступово запановують ідеї соціальної справедливості й прав людини. Справжній зліт переживає політичне

красномовство, породжене міждержавними та внутрідержавними напругами та змаганнями й прагненням особистості обґрунтувати своє право на вільне, незалежне життя. Воно формувалося ще в Середньовіччі, у дискурсі пануючої церковної культури, й перша декларація рівноправ'я в Англії народилося у проповіді священика Джона Болла (XIV ст.), в якій вперше прозвучала безсмертна від цього моменту формула: «Коли Адам орав, а Єва пряла, хто дворянином був тоді?». Характерно, що Дж. Болл не обмежився проповіддю: поруч з У. Тайлером, він очолив селянське повстання. Політичний виступ, який вичленився з моралізаторської гомілетики Середньовіччя, – це живе слово, насичене думками та емоціями, яке яскраво виражає суб'єктивність оратора.

Тут парламент стає місцем для розгортання вільної думки та дискусії, сміливого таврування противника. Ось уривок зі знаменитої промови О. Кромвеля, що розганяє т. зв. «Довгий» парламент, який опирається реформам: «Мені давно пора покласти край вашої присутності в цьому місці, яке ви осквернили порушенням всіх мислимих законів моралі і заплямували проявом всіх існуючих вад. Ви, збіговисько розкольників і вороги будь-якого добромисного правителя, ви, зграя найманих розбійників, які мріють, щоб Ісав продав вашу країну за миску юшки, а Юда зрадив вашого Бога за жменю монет, чи залишилася у вас хоч крапля чесноти? Чи є в світі хоч один порок, який не був би вам близький? У вас не більше віри, ніж у мого коня; ваш бог – золото; чи є серед вас хоч один, хто не продав свою совість за хабарі?» [46].

Слідом за парламентарями заговорила уся країна. Інтенсивно розвивається дипломатичне красномовство, мистецтво «говорити між рядками»: епідектичне (урочисте) красномовство, що прикрашало усілякі банкети та церемонії, до яких світська культура виявляла неабиякий смак; культивується панегіричний стиль, похвала героям, ювілярам, можновладцям тощо. Наприкінці XVI ст. в Англії набуває популярності «Сад красномовства» Генрі Пічема, випускника Кембриджу, автора книги «Ідеальний джентльмен».

Невід'ємна від англійської дійсності Нового часу й така сфера риторичної літератури, як власне публіцистика, що становить дуже суттєву складову англійської ментальності Нового часу. Злободенне, сучасне, актуальне превалює над інтересом до минувшини, яким жила до-ренесансна культура півтори тисячі років. Журналістика в

Англії починалася з рукописних «відомостей», але невдовзі стала серйозною складовою суспільного життя. Зокрема в останній чверті XVII – на початку XVIII ст. формується потужна політична преса. З'являється перша щоденна газета «Daily Courant» («Щоденні вісті») й за нею – низка інших. Тоді ж газета диференціюється від журналу, останні переважно виходять щотижнево. Публіцистами виступають відомі літератори епохи. 1704 р. за памфлет «Спосіб якнайшвидше покінчити з дисидентами» потрапляє до ув'язнення Д. Дефо, який почав з боротьби за моральне оздоровлення суспільства на сторінках журналу «Огляд» («Review»), а закінчив шпигунством та прислуговуванням будь-якій владі. Його політичним супротивником був Дж. Свіфт, котрий видавав власну політичну газету на підтримку партії торі «Оглядач» («Examiner»). Свіфт пародіював у памфлетній формі міжцерковну боротьбу («Казка про бочку»), у «Мандрах Гулівера» висміював суперечку торі й вігів тощо. Публіцистикою тоді займалися Г. Філдінг, Р. Стіл, Дж. Аддісон та ін.; часом тут не шанували навіть королівських осіб, потрапляючи, як Р. Стіл, на лаву підсудних. Парламент пробував боротися зі свободою преси, заборонив був журналістам висвітлювати його діяльність, але 1771 р. спеціально для кореспондентів преси вже було побудовано окрему галерею під дахом будівлі. Саме від цього моменту виникає популярний вислів «четверта влада»: депутат Е. Берк заявив, що у парламенті є представники трьох суспільних верств, але відтак над усіма ними піднесено владу журналістів. Подальший розвиток англійської публіцистики у XIX-XX століттях свідчить про укріплення цієї влади: аж до появи сучасних соціальних мереж ЗМІ мають вирішальний вплив на моральну рівновагу в суспільстві. Яскравий приклад – газета «Таймс», заснована наприкінці XVIII ст. Протягом двох наступних століть газета заслужила репутацію «Громовика», й навіть королева Вікторія з тривогою відзначала його впливовість. Стимулюючи активність своїх кореспондентів у всіх сферах життя – від владних кабінетів до вуличних зібрань, та використовуючи найбільш прогресивні технології (скажімо – спосіб друкування сторінки одразу з двох боків), «Таймс» залишив далеко позаду своїх конкурентів, демонструючи безмежні можливості гласності.

Але усе це – наслідки того бурхливого обговорення суспільних проблем, яке формується вже у ранньому Модерні і яке так мітко

зафіксував Нормінтон. Так, у «Кораблі дурнів» подано ситуацію творення вільного народного слова, дискусія розгортається навколо тези «Важливі не слова, а їхній порядок»; і розповідь ведуть – кожен із власної точки зору – три співаки. Вони інтерпретують по-своєму усну легенду про лікаря, який колись і десь, лікуючи хворого монаха, чи то припустився професійної помилки, чи то несподівано викликав бісівські сили, чи то й просто був дурисвітом. У «Дивах та чудасіях» розлого розгортаються міркування про сенс мистецтва та про його здатність перебудувати світ, і огидний карлик Гріллі, від імені якого ведеться розповідь, фактично поданий в іпостасі публіциста, що бурхливо аналізує можливості мистецтва, «крамарські» інтереси його метрів, прагнення художника приліпитися до можновладця-мецената. У «Портреті привіда» навіть розгортається несподіване як для постмодерніста обговорення соціальної ролі та соціальної відповідальності митця. І виходить, що «ренесансна людина», яка пихато прагнула підкорити світ і стати одним з його володарів, наприкінці своєї потужної, справді «титанічної» боротьби усвідомлює, що вона така ж мала, нища й підлягає смерті, як і остання комашка в природі. А галасливий та багатослівний полілог індивідуальностей, який не тримається купи, здатний насправді лише поглибити відчуття "атомізації" особистості, релятивності та дискретності її свідомості, відчуття фатальної відособленості одне від одного.

Не можна не відзначити й впливу на культуру англійського прозаїчного мовлення повсякденної юридичної практики, напруженого діалогу прокурора, адвоката й судді. В старі часи в сфері англійського судочинства зустрічалося чимало кумедного – наприклад, у Середньовіччі існували особливі, спрощені суди «запилених ніг» для розгляду конфліктів, скажімо, на ярмарках. Та в Новий час формуються професійні суди першої інстанції й Верховний суд, й розгляд кримінальних справ поступово перетворюється на захоплюючу інтелектуальну розвагу, яка вимагає розвиненого мислення й багатой мови. Слід принагідно зауважити, що мета англійського юридичного красномовства – захистити приватну особу від зазіхань, що підвищує роль професійного юриста та його вміння переконувати [96]. Іншими словами, усе це має забезпечити соціальну гармонію та справедливність.

Тим не менш, увесь цей дев'ятий вал політико-юридичної риторики й публіцистики підсумовано у Нормінтона в кількох містких образах та сюжетних колізіях вкрай критично. Так, в історії Володаря й Слуги у «Кораблі дурнів» з усією очевидністю змальовано, що титанічні політичні колізії західної й світової історії Нового часу, які мали на меті подолати соціальну нерівність й перетворити владні структури на «обслугу» суспільства, є врешті-решт лицемірними й фальшивими. Величезні зусилля західного суспільства по демократизації життя, встановленню законності й верховенства права, у світі Г. Нормінтона начебто взагалі не помічаються, а проблема «маленької людини» продовжує сприйматися в непорушному варіанті її приниження, залежності й повного безправ'я, як одвічна й навіть метафізична колізія. «Земна влада» повністю десакралізована: її претензії на вищість спираються в романах письменника не на «божественне право», не на волю народу, який визнав би цю вищість, і навіть не на якусь принаймні політичну легітимність, а на звичайне зухвале й безжальне насильство, в основі якого – гранична зневага до того, хто знаходиться на нижчому суспільному щаблі.

Не має ілюзій письменник і щодо такої, здавалося б, шляхетної сфери людської діяльності, як наука, служіння чистому знанню. Тому зупинимося трохи більш уважно на тій обставині, що в англійській утилітарній прозі Нового часу неухильно набуває усе більш високого рівня академічне красномовство та науковий стиль писемного дослідження, що було зумовлено зростанням ролі та розвитку науки, посиленням уваги до наукових дискусій. На суспільство – особливо ж через сферу освіти – дедалі більше гіпнотично впливає стиль цього нового академічного красномовства з його логічністю, доказовістю, детальним викладом усіх *pro et contra*. Це має сприяти усталенню культу Розуму, піднести авторитет Людини, що активно пізнає таємниці Природи й тим само висувається на роль, так би мовити, вождя нового типу, який покликаний покласти край авторитету Релігії й очолити рух суспільства до реального, земного світлого майбутнього.

Культура наукового дослідження та спілкування успадкована була епохою Модерну від Середньовіччя, й характерною рисою західного середньовічного розумування як такого вже було чітке розрізнення *інтелектуальної моделі* та *realia* – реальних речей. Усім

відома суперечка схоластичних шкіл номіналістів та реалістів – щодо існування абстрактних понять типу “добродієність”, “справедливість” тощо: перші вважали, що це лише імена (слова); другі гадали, що це прояви якоїсь тілесної субстанції. Але відтак, у Новий час, зростає інтерес до властивостей саме *realia*, до вивчення природи, до вдосконалення й прикрашання світу й технічного винахідництва. Навіть у рамках суворо догматичного середньовічного мислення поступово вимальовувалася інша методологія думки, яка полягала в застосуванні не дедукції (від загального до часткового), а індукції (від часткового до загального). Пов'язують такий перехід з ім'ям видатного теолога Оксфордського університету XIII ст. Р. Бекона, який стверджував, що мета науки – вивчати природу та примусити її слугувати людям. Вважається, що Бекон вперше запровадив математичні методи та експеримент, прагнучи до практичних результатів знання.

Прозріння геніального середньовічного англійця з блиском реалізувалися, коли, завдяки гострим, бурхливим філософсько-науковим дискусіям Нового часу, набуває, як вже згадувалося, особливого статусу проблема Натури – не лише сприйняття природи як пейзажу або «майстерні», а й міркування над «природою людини» й інших речей світу. В цілому у філософсько-науковій думці Англії Нового часу починають панувати сенсуалізм (від лат. *sensus* – почуття) та емпіризм (від грецьк. *ἐμπειρία* – досвід): ці концепції полягають у тому, що світ можна зрозуміти лише через тілесні почуття; тому практичний досвід витісняє абстрактні розумування. Схоластика в цих умовах остаточно занепадає, поступаючись позитивній науці, яка в цю епоху послідовно секуляризується. Зате авторитет науки та інженерної справи як практичного ствердження людини в ролі перетворювача природи у післяренесансний час неймовірно зростає. Досить вказати на такі явища, як формування класичної механіки та відкриття основоположних законів природи І. Ньютоном (закон всесвітнього тяжіння та ін.). Протягом трьох останніх століть в західній науці утвердилася ньютоніно-картезіанська система мислення, заснована на працях Ньютона (1643-1727) і французького математика й філософа Р. Декарта (1596-1650). Впевнена опора на математику й успішні практичні вирішення в різних сферах повсякденного життя зробилися відтоді стандартом для науки. Розробки Ньютона стали критерієм і в інших галузях

знання – таких, як біологія, медицина, психологія, психіатрія, антропологія і соціологія. Ньютон бачив Всесвіт як гігантську машину і був впевнений у тому, що колись люди відкриють усі закони, що керують цією машиною, й запанують над усім, що нас оточує. У цій моделі Всесвіту життя, свідомість, люди і творчий розум розглядалися як побічні продукти, що розвинулися з незбагненого скупчення матерії. Для Нового часу це були колосальні зсуви свідомості¹⁰. Проте й ірраціональне не виключається тут з поля зору. Як про два рівноправних напрямки пізнання говорить цілком серйозно про магію та науку автор афоризму “Знання – це сила!” Ф. Бекон (хоча науці він усе ж таки відвів пріоритетне місце). Варто також згадати «Тлумачення на Апокаліпсис» Ньютона, написане з глибоким розумінням теологічних проблем. Але безперечно, що домінують в науково-академічному слові інші первні. Ньютон писав свої дослідження латиною, але вплив його творів на формування наукового стилю англійської мови безперечний. І саме науковий стиль досліджень Ньютона почав вважатися за еталонний зразок, який усі дослідники прагнули наслідувати в своєму викладі інформації. Ось формулювання першого закону Ньютона: «A body at rest will remain at rest, and a body in motion will remain in motion unless it is acted upon by an external»¹¹. У Ньютона вчені запозичили точне вживання дефініцій, чітку структурацію тексту, легкість та переконливість переходу від дедукції до індукції й навпаки.

Усі ці мовно-стилістичні зсуви, звичайно, відбивають динамізацію розвитку національної думки, підвищення її чіткості, зростання рівня лапідарності, очищення від вже звичних барокових надмірностей. А розвиток мисленнєвих можливостей людини й суспільства прислужився піднесенню інтелектуального пошуку та науково-технічної думки.

Нові суспільно-політичні та економіко-юридичні ситуації і процеси збуджують філософсько-політичну думку суспільства, й вона дедалі частіше розвивається у форматі сократівської рефлексії,

¹⁰ Тільки після перевороту в науці, зробленого А. Ейнштейном, ньютонівсько-картезіанська парадигма втратила свою революційну силу.

¹¹ «Спокійне тіло залишатиметься спокійним, і тіло, що рухається, залишається в русі, поки не діє зовнішня сила».

незалежного мислення. Масштабу всесвітнього узагальнення набувають деякі філософські умовиводи англійських мислителів. Т. Гоббс (кін. XVI-XVII ст.) створює трактат «Левіафан», використавши образ титанічної істоти, біблійного чудиська, для змалювання монархічної держави, в якій народ начебто вручає королеві права володарювання; зокрема в такій державі, за протестантським поглядом, світське право мусить домінувати над церквою. Причому характерно, що у своєму трактаті Гоббс основну увагу приділяє саме людині та структурі її світосприйняття. Дж. Локк (XVII ст.) розробляє емпіричну теорію пізнання та концепцію впливу середовища на формування «джентльменської» особистості. Він багато розмірковує про політичне й громадянське суспільство; його стилістика так само зважена, конструктивна; кожне слово вагоме й точне; ніякого «туману», ніякої двозначності: «...Як було вже доведено, людина народжується з правом на повну свободу й на безконтрольне користування всіма правами та привілеями закону природи нарівні з будь-якою іншою людиною чи багатьма людьми у світі, і за природою вона має право не лише оберігати свою власність, тобто своє життя, свободу та майно, від ушкоджень та зазіхань з боку інших людей, але й робити судження щодо порушень іншими цього закону та карати за це – тою мірою, як цього заслуговує скоєний злочин, навіть карати смертю» [80].

Європейська наука протягом XVII–XVIII ст. починає оформлюватися у сучасні структури. Поряд з університетською наукою виникають перші європейські академії наук, що спеціалізуються на суто теоретичних дослідженнях; починає видаватися спеціальна наукова преса. А початок цьому покладений був якраз в Англії, де у 1660 році виникло й було затверджене в 1662 році Королівською хартією Лондонське королівське товариство з розвитку знань про природу. Гасло цього товариства – «Nullius in verba» (лат. – «нічиїми словами») – це означає, що доказом гіпотези повинні служити розрахунки й експерименти, але ніяк не посилення на авторитети. Усе це сильно впливає на остаточне встановлення норм академічної риторики, на формування наукового стилю в англійській літературній мові.

Подальший розвиток позитивної науки встановив потужний авторитет Англії в світі. При цьому характерно, що, хоча англійські історія, археологія, філологія та інші гуманітарні науки теж

переживають значний підйом, основна тенденція XIX–XX ст. – втрата довіри до гуманітарного знання й установка на позитивну науку та інженерно-технічні винаходи.

Іншими словами, Англія, завдяки бурхливому розвитку суспільно-наукової думки позитивістського спрямування та риторично-утилітарного слова, висувається на одне з найбільш чільних місць у західноєвропейській культурі. І з цієї пори секуляризована за своїм духом наукова концепція невід’ємна від свідомості англійського письменника та його читача.

Але у тому самому «Кораблі дурнів» Нормінтона корпорація вчених зображена з сарказмом, який примушує пригадати свіфтівського Гулівера, що потрапив на летючий острів Лапуту, володарі котрого, здавалося б, роззявкуваті й нешкідливі, є насправді жорстокими гангстерами, що тероризують землян, вимагаючи, аби ті забезпечували їх існування. Відверто кореспондує з цим образом та похмура, сповнена макабристичних таємниць «Вежа вчених», яка у «Кораблі дурнів стала прихистком недалеких, малоталановитих, але надзвичайно нахабних та агресивних людей, які іменують себе Вченими. Якщо вченому й надано якихось «людських» рис, то перед нами постає неборака Пітер Сивуха, який мліє й тане від похоті перед чарами гривуазної Белкули.

Не залишає каменю на камені Нормінтон і від міфу Митця, буцімто незалежного від перипетій соціальних конфліктів своєї сучасності, який наодинці змагається з Природою у своїй тихій майстерні. Цей міф активно мусувався в Європі від часів Ренесансу й остаточно оформився в добу романтизму. Основною проблемою тут було поставлене ще в античності питання «мімезису», змагання з природою, на чому базується, посуті, вся історія європейського мистецтва. Чи здатне воно побачити те, що «за плоттю»? Чи немає облуди у визначенні «ренесансна людина»?

Ось початок «Лаокоону» Лессінга¹², в якому пишномовно обґрунтовується обранництво Художника та його освічених Реципієнтів.

¹² Цитуємо тут за виданням: Лессінг Г.- Е. Лаокоон / Готгольд Евфраїм Лессінг. – К. : Мистецтво, 1968. – 290 с.

«Перший, кому спало на думку порівняти живопис і поезію, був людиною тонкого чуття, що помітила на собі подібний вплив обох мистецтв. Він відкрив, що те й інше представляють нам речі віддалені в такому вигляді, що коли б вони перебували поблизу, видимість перетворюють в дійсність; і те й інше обманюють нас, і обман обох подобається.

Другий спробував глибше вникнути у внутрішні причини цього задоволення і відкрив, що в обох випадках джерело його одне і те ж. Краса, поняття якої ми відриваємо спочатку лише від тілесних предметів, отримала для нього значимість загальних правил, які додаються як до дії та ідей, так і до форм.

Третій почав роздумувати про значення і застосування цих загальних правил і зауважив, що одні з них панують більш в живопису, інші – в поезії і що, отже, в одному випадку поезія може допомагати живопису прикладами і поясненнями, в іншому випадку живопис – поезії.

Перший з трьох був просто любитель, другий – філософ, третій – художній критик».

Але ж у Нормінтона Художник – це зовсім не щасливий улюбленець Музи, перед яким вклоняються людські маси. Це – жалюгідний копіїст Томмазо Гріллі в «Дивах та чудасіях», що претендує на роль «ренесансного генія», але не має духовних сил до власної інтерпретації натури й, аби забезпечити собі проживання, постійно пересмикується перед можновладцями. Це – талановитий, але позбавлений відчуття соціальної відповідальності егоїстичний гедоніст Деллер, що зрадив друзів своєї молодості – повстанців, аби віддатися чистому мистецтву, якого цілком влаштовує несправедливий світ таким, яким він є («Портрет привида»). За бажанням, тут можна відчутти присмак авторської самокритики.

Характерно також, що героями прози Нормінтона виступають не історичні персони, а звичайнісінькі люди, які репрезентують середній рівень свого середовища. Ще частіше ми маємо справу з маргіналами, які взагалі перебувають на узбіччі руху історії. Це притаманно не лише одному Нормінтону – розвиток англійського історіографічного роману кінця ХХ століття взагалі відзначається акцентуванням уваги до різнорідних меншин та маргіналів. Але саме через це підсилюється експресія художнього узагальнення.

Ми зайвий раз переконаємося, що постмодерністська інтерпретація є остаточною, як на сьогоднішній день, корекцією пошуків епохи Модерну, її підсумком, і тут не бракує підстав для скепсису й критицизму. Це чітко відзначає сучасний дослідник, акцентуючи як характерну ознаку постмодернізму у Британії його тісний зв'язок з літературною традицією, антимодерністську спрямованість та повернення до комедійно-сатиричної традиції, а також історіографічність [див. докл.: 120].

В. Крамар, порівнюючи варіанти англійського та американського постмодерністських романів, відзначає, з одного боку, спільні характерні риси (прийом очуднення та поліфонії), але з іншого – наголошує на стійких відмінностях між ними (на рівні структурних сюжетних компонентів, тематичних мотивів та ідейних висновків), що, на думку дослідника, зумовлені скоріше національною літературною традицією, аніж індивідуальною манерою письменника [61]. Національний момент дійсно живо відчувається у романах Нормінтона – Релігія, Наука, Політика тощо трактуються тут чи не в дусі традиції славнозвісного журналу "Панч", тобто відчутно знижено й навіть сатирично.

Може, правда, виникнути питання, чи не маємо ми справу з таким собі маргінальним пересміюванням серйозних речей: Кромвель, Гоббс, Локк, Ньютон та інші достойники англійської історії навряд чи заслуговують у кінцевому підсумку самого лише кепкування. Але справа в тім, що ми маємо справу не стільки з реальною історією, а з її авторською версією, інтерпретацією у самих загальних рисах. Е. Веселінг виокремлює як одну з найвизначальних рис постмодерністської історичної літератури відверту фальсифікацію історії; втім, це не намагання ошукати читача (адже ніхто не черпає знання про історію з художньої літератури), а – один із засобів «для формулювання металітературних тверджень» [180, р. 6]. Скажімо, об'єктом скептичних інтерпретацій письменника виступають не конкретні персони на зразок Ньютона, а узагальнений образ Вчених, які репрезентують не персону, а корпорацію. Йдеться не про генія, а про тих, хто перетворює його блискучі досягнення на рутинну традицію.

А оскільки традиція в даному казусі – це сумарний духовно-мистецький досвід Модерну, який спробував заперечити спадщину християнської цивілізації Середньовіччя, то слід визнати, що у

романах Нормінтона зроблено дуже сміливу спробу підвести остаточну риску міжкультурному діалогу, який ведеться вже більш як дві тисячі років.

І виходить, що персонажі Нормінтона самі руйнують параметри того дивного саду, який генетично походить від біблійного Едему, намагаючись заново воскресити його в утопічних фантазіях Нового часу. Глибока меланхолійність цієї концепції примушує визнати у молодому романісті справжнього мудреця, який глибоко осмислив і пережив внутрішні, приховані конфлікти європейського Модерну, котрим поки що немає вирішення.

2.2. Романи Г. Нормінтона у контексті руху англійської художньої прози Нового часу

Сфера письменництва адсорбує однак не самі лише елітні досягнення філософсько-наукової свідомості, що закарбовані в сфері риторичної прози та широко розповсюджені завдяки книгодруку. Паралельно в надрах ренесансної культури продовжують розвиватися ще й засади художньої прози, яка бере свій початок у *народній творчості*, що, втім, було визнане лише після краху класицизму і всесвітнього поширення підхопленої романтиками Гегелівської ідеї «духу народу», звідки й народжується свідомий і незгасний інтерес прозаїка Нового часу до фольклорних коренів. Класицизм, найперше французький, намагався всіляко принизити прозово-романну творчість або й зовсім заборонити її – але саме їй, а не класицистичній «елітній» антично-віршовій традиції («мова богів»), було суджено велике майбутнє. Особливо ж на англійському ґрунті, де протягом сторіч виросла блискуча плеяда письменників-оповідачів.

Найперше тут слід згадати про сатиричну традицію. Традиції сатири формуються в Англії здавна. Від часів Ренесансу англійські письменники культивували, під впливом античних епіграм, сатиричне узагальнення людської недосконалості у різноманітних жанрах (притча, тваринний епос, байка, фабль тощо). Томас Мор (XVI століття) перекладав давньогрецьку сатиру латиною; його наступники – Вільям Уолш, Джон Хейвуд, Джордж Тербервилл, Томас Джордан – звернулися вже до рідної мови, висміюючи п'яниць, захланників, несправедливих суддів тощо. Й тут поступово

над віршовою традицією класичної епіграми бере гору стилістика народного красномовства. Побутове красномовство в епоху Ренесансу та бароко робиться пишним, ускладненим, насиченим ерудицією чи, принаймні, імітацією ерудиції; водночас тут панує дух пародіювання й часто вживається гостре народне слівце.

Звичайно, Нормінтона ніхто не примушував апелювати до кожного з попередників-прозаїків, що належать до різних епох та представляють різноманітні напрями і школи. Проте навіть побіжний погляд дозволяє зробити висновок, що пильним об'єктом його уваги був чи не кожен видатний англійський автор.

Так, хоча, скажімо, «Кентерберійські оповідання» Дж. Чосера ще написано віршами (утім, тут присутні й дві новели), а стилістика їхня радше французька, ніж англійська, цілком очевидно, що автор відштовхується в першу чергу від фольклорних засад нарації та органічно зв'язаної з народним міським ґрунтом новели в дусі Боккаччо. На зміну мусуванню заложених академічних («класичних») зразків приходить орієнтація на відтворення «живого життя» таким, яким воно, за уявою автора, і є. Саме до такої узагальненої точки зору прагне й Нормінтон у своїй романній прозі. Від Чосера у Нормінтона й отой струмінь їдкої гривуазності, який супроводжує еротичну тему (образ Белкули) й є за генезою своєрідним відгомонам середньовічного аскетизму. Так само нагадує Чосера й прийом введення оповідачів, які репрезентують усі верстви суспільства: чосерові *священик, монах, лицар, купець, лікар, кухар* майже дзеркально відбиваються в таких постатях романів Нормінтона, як *Король, Слуга, Монах, Лікар, П'яничка, Ненажера* тощо.

Й художня конвенціональність романної форми нарації, яку готував чосерівський експеримент, полягає якраз у тому, що так «бачать усі», що тут усе базується на «наївному реалізмі» широких демократичних кіл. Класицистична віршова література була елітарною за духом, вимагала від письменника й читача спеціальної підготовки, знання античної спадщини, емблематики та символіки, народжених в античності, законів віршування тощо. Проза ж недаремно означає *розкріпачена, вільна* – і письменник нового часу дедалі частіше опинявся у позиції моль'єрівського мсьє Журдена, який раптом відкриває для себе, що він говорить прозою...

Щодо тієї обставини, що Чосер усе ж таки більше віршував, ніж писав прозою... Не можна сказати, звичайно, що у романах «золотого хлопчика постмодернізму» зовсім відсутні рефлексії потужної англійської поезії, зокрема «метафізичної», яка яскраво відбиває смак епохи, котру Нормінтон обрав за основне джерело історико-культурного матеріалу: «Літературу маньєризму відрізняє надзвичайна метафоричність у суміші із занадто зниженим оповіданням, гра зі словом (еквілібристика), жага до оксюморонів і антитез, гіперболи і гротеску <...> Притаманне маньєризму експериментальне змішування жанрів і використання засобів різних мистецтв відкрило шлях до оновлення існуючих жанрів і породило нові» [92].

Очевидно, що стиль самого Нормінтона виразно нагадує змальовану тут картину, і це не можна визнати за випадковість. Те ж саме можна сказати про рецепцію молодим письменником «єлизаветинської драми» з її невимушеним сполученням віршів і прози, в якій грубуваті натурні замальовки сполучаються з породженими духом Реформації духовними мотивами, інколи надзвичайно глибоко інтерпретованими. Атмосфера гласності й пошуку, визначена вільними релігійними дискусіями, поширенням класичної освіти й великими географічними відкриттями, стимулювала розвиток уявлень про світобудову, сучасність та культурну спадщину. Достатньо вказати на Шекспіра, який у «Бурі» в художній формі зрікається характерного для епохи захоплення магією, котру, пам'ятаємо, вважали за справжнє знання навіть такі люди, як Ф. Бекон. П'єса будується на тонкій диференціації двох понять – *dream* та *sleep*, і рядки «We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep» [178, p. 199] конденсують у собі потужну енергію екзистенціального узагальнення й певною мірою прокладають шлях концепціям Берклі та Юма.

Або – чи можна заперечити, що у Нормінтона не відбилася певною мірою, нехай і опосередковано, позиція «байронічного героя», яка являє собою підсумок літератури Модерну, що спробувала піднести титанічну особистість на противагу дріб'язково-міщанському, нищому існуванню? Адже Байрон «вбачав причини суспільного зла і нещастя у самій людині, її неосвіченості,

зажерливості, жорстокості і байдужості до своїх ближніх, схильності принижуватися перед владою і багатством, боягузтві» [93, с. 325].

Автор цих слів, Д. С. Наливайко, до речі, акцентує, що тут Байрон продовжує ідеї Просвітництва. Хоча в романах Нормінтона можна відчувати лише приглушене дихання майбутньої епохи Просвітництва, важко відмовитися від враження, що молодий письменник аж ніяк не проминув її основоположних установок. Зокрема, не можна не відзначити рецепції Гьоте, котрий у «Фаусті» вперше чітко й розгорнуто поставив проблему дуалістичності європейської культури, яку створено шляхом синтезу антагоністичних по суті складових: антично-язичницької спадщини й християнства. Принагідно варто згадати й формулу О. Шпенглера «фаустівська душа», в якій закарбовано дух західноєвропейського пошуку й інтелектуального дерзання [135, с. 412-463]. Але Фауст має своїм постійним супутником саркастичного Мефістофеля. Іронічність Нормінтона не варто трактувати як виключно вираз постмодерністського скептицизму. Корені тут глибші. Справа в тому, що в європейському суспільстві вважається, начебто здатність виявити красу або створити її притаманна лише людині. Ця здатність особливим чином допомагає орієнтуватися у житті, змагатися з ним і долати його труднощі. Апогею ця теорія досягла в системах романтизму й модернізму (у вузькому значенні цього слова). Але саме тут розцвіла й «романтична іронія» – приховане або й відверте кепкування автора з власного пафосу й власного оптимізму. Ця іронія отруює усілякі спроби автора вийти за межі власного «я» й знайти той шлях до людей, якого шукав герой відомої трагедії Й. Гьоте.

Не проминув письменник і досвіду англійських сентименталістів, які вперше запровадили новий підхід до проблеми природи: людина, будучи біологічною істотою і належачи, таким чином, до світу природи, водночас усвідомлює свою духовну природу, приналежність до світу культури. Сама структура романів Нормінтона з її контрапунктом різних точок зору персонажів визначена у глибинах жанрової пам'яті традицією знаменитого розвінчувача й творця ілюзій С. Ричардсона, котрий запровадив новаторський роман у листах, тим більше, що листи як такі тут теж фігурують.

Ми вже неодноразово згадували і про Дж. Свіфта, у якого Нормінтон, безперечно, запозичує й гостросаркастичну трактовку Вченого, й загальний погляд на людське співтовариство як на скупчення смердючих єгу, що зайвий раз змушує думати про імпліцитний зв'язок письменника з концепціями Просвітництва. Від Свіфта (й, можливо, почасти Стерна) запозичено й побудову сюжету твору як мандрівки персонажа.

Відбилася певною мірою у творах Нормінтона й та атмосфера макабристичного, що її відкрив та широко запровадив у літературний ужиток «готичний роман» (твори Г. Уолпола, А. Редкліфф, «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» М. Шеллі, в якому, як вважається, вперше потрактовано тему геніального «безумця-вченого», винахід якого обернувся проти самого творця¹³).

Що вже казати про досвід батька жанру історичного роману В. Скотта. Хоча, строго кажучи, романи Нормінтона не варто вважати історичними (про це детально – далі), але молодий постмодерніст запозичує від Скотта його основний прийом – подавати Минуле немовби очима живого свідка, таке собі своєрідне художнє *Praesent Indefinite Tense*. Від Скотта у Нормінтона й смак до історичної деталі, речового образу, функціонуванню якого у шотландського барда було свого часу присвячено цілу дисертацію [див.: 110].

Художня деталь у Скотта завжди покликана передати місцевий колорит, дух епохи: «Передусім астролог сунув руку за пазуху і впевнився в тому, що рукоятку його обоюдогострого кинджала, з яким він ніколи не розлучався, зручно було схопити... Упевнившись, що його надійний інструмент під рукою, астролог вийняв із кишені сувій пергаменту, вкритого грецькими літерами та розписаного кабалістичними значками, і підкинув дров у вогнище...» [113, с. 327-328].

У Нормінтона, втім, деталь, яка конденсує в собі місцевий колорит, не часта й позбавлена пафосу милування екзотичністю або «чуттєвим блиском речі», але вона дуже корпускулярна, побудована на конкретно-чутєвому сприйнятті і є такою собі художньо-літературною аналогією мовних *арахаїзмів* та *історизмів*: «Я насилу знімаю з полиці «Thesaurus», він буде мені пюпітром. Скільки днів

¹³ Утім, можна зауважити, що письменниця просто проєціювала на сучасний світ християнську теологічну концепцію бунта Творіння проти Творця.

вони чекали своєї години в моїх кишнях: гусяче пір'я і ніж, чорнильниця і шкіряний шнур, щоб перев'язати пальці! Іншим ліктем я затискаю незаселені рівнини моєї книги для записів» [173, с. 485].

Утім, Нормінтон більше любить деталі іншого характеру. Так, на щоглі Корабля дурнів укріплено вишні, що може видатися такою собі грайливою й малозрозумілою дрібничкою. Проте *вишня* та *суниця* (вона далі теж фігуруватиме у «Кораблі дурнів») у середньовічній символіці – символи гріха перелюбства, й ця деталь служить певним семантичним ключем до ідейно-естетичної структури твору. Це може сприйматися як оригінальний винахід сучасного потсмодерніста, який вправно монтує у свою нарацію архаїчну емблематику, але такого роду приклади розгорнутої християнської символізації можна знайти й у «реаліста з реалістів».

«The cheeks and arms of Peggotty, so hard and red in my childish days, when I wondered why the birds didn't peck her in preference to apples, are shrivelled now; and her eyes, that used to darken their whole neighbourhood in her face, are fainter (though they glitter still); but her rough forefinger, which I once associated with a pocket nutmeg-grater, is just the same, and when I see my least child catching at it as it totters from my aunt to her, I think of our little parlour at home, when I could scarcely walk. My aunt's old disappointment is set right, now. She is godmother to a real living Betsey Trotwood; and Dora (the next in order) says she spoils her.

There is something bulky in Peggotty's pocket. It is nothing smaller than the Crocodile Book, which is in rather a dilapidated condition by this time, with divers of the leaves torn and stitched across, but which Peggotty exhibits to the children as a precious relic. I find it very curious to see my own infant face, looking up at me from the Crocodile stories; and to be reminded by it of my old acquaintance Brooks of Sheffield» [151, p. 461–462]¹⁴.

¹⁴ «Щоки і руки моєї Пеготті, які в дитинстві здавалися мені такими твердими і червоними, що я дивувався, чому птахи не клюють їх, вважаючи за краще клювати яблука, тепер покриті зморшками. Очі її, колись такі чорні і блискучі, тепер потьмяніли, і тільки її шорсткий палець, який здавався мені в дитинстві теркою, залишився абсолютно таким же, і, коли я бачу, як моя молодша дитина, шкутильгаючи нетвердими кроками від бабусі до моєї старої няні, хапається своєю ручкою за цей шорсткий палець, я подумки переносуюся в нашу маленьку вітальню в «Граках», де я сам колись вчився ходити. Бабуся задоволена:

Птахи, що клюють яблука, – ситуація поширена, повсякденна. В Інтернеті ми стикаємося з обговоренням її як певної життєвої проблеми, аж до підрахунку того, скільки достиглих фруктів скльовують крилаті споживачі. З іншого боку, сама типовість та поширеність ситуації здавна покладена в основу ємного релігійно-символічного узагальнення. У Біблії, яка, безумовно, сильно вплинула на всю англійську літературну класику і на Діккенса зокрема [150, 156, 172], часто зустрічається образ птахів, що роздзьобують мертве тіло – тобто, щось віджиле, виведене за межі живого (Бут. 40:19; Вт. 28:26; 3 Цар. 14:11; Пс. 78:2; Єр. 15:3; Від. 19:21). Але червоні щоки Пеготті, нехай і зморщені часом, птахи «не клюють»: вона жива і зберігає свій здоровий рум'янець.

Характерна й інша «натуралістична» деталь: у кишені Пеготті – сильно пошарпана книга про крокодилів, яка так лякала оповідача в дитинстві; тут вимальовується зовсім вже «нестрашний», як би «знешкоджений» образ чудовиська. Але крокодил у тій само Біблії символізує знешкоджене праведною силою зло (Іс. 51: 9) і навіть вживається як титул єгипетського фараона («крокодил великий»; Єз. 29: 3); Єгипет же у Біблії – символ безбожної спільноти.

Іншими словами, Діккенс, порівнюючи рум'яні щоки бабусі Пеготті зі стиглими яблуками і поміщаючи в її кишеню пошарпану книжку про крокодилів, з одного боку, спирається на безпосередні, живі враження від природи, навколишнього середовища. З іншого боку, письменник вносить в образ нотку екзистенціальної тривоги, передчуття швидкого кінця доброї бабусі, її приреченості смерті. З третього боку, непримітна добра Пеготті в символічному плані тексту виступає як «переможиця крокодила», в ролі носія добра, що перемагає. І це, як і майбутня вишня Нормінтона, походить з арсеналу біблійно-християнської емблематики. Але релігійно-моралістична символіка узагальнення прихована в надрах «міметичного», натурального.

вона тепер хрещена мати справжньої, живої Бетсі Тротвуд, і Дора, наступна дочка за нею, запевняє, що бабуся задуше пестить її...

А що стовбурчиться в кишені моєї Пеготті? – Це не що інше, як книга про крокодилів! Вона тепер в досить жалюгідному вигляді, багато листів її подерті і пошарпані, але Пеготт показує її моїм дітям, як дорогоцінну реліквію. І мені так дивно бачити перед собою своє власне дитяче личко, яке визирає з-за книги про крокодилів. Воно нагадує мені мого старого знайомого – Брукса з Шеффільду» (перекл. О. Крючкової).

Ось чому хочеться думати, що майстерності використання художньої деталі, насиченню її прихованим змістом, Нормінтон вчився саме у Вальтера Скотта й Діккенса.

Не відкидаймо й того, що найперше завдяки Діккенсові та його сучаснику, песимістичному Теккерей, у світовій культурі остаточно сформувалося уявлення про специфічний «англійський гумор», породжений переживанням повсякденності як абсурду й спрямований на будь-який об'єкт, без будь-яких табу. Ось і в Нормінтона у «Кораблі дурнів» Монах, хоча співбесідники не виявляють жодної поваги до нього чи зацікавленості його словами, тупо виголошує свій монолог з усіма риторичними прийомами середньовічного проповідника: «Instatiate gluttonous Time, rein in your appetite a while, that I may bring my memories back to grandiloquent life» [175, p. 219]¹⁵. До того ж пафос наратора від початку знижений автором – перед нами типовий схоласт, автор трактату «*Pudendae Angelorum*» (твір, безпосередньо пов'язаний з реальною працею теолога XII ст. Сергія Маврія «Анатомія янголів», в якому викладається безглузда концепція гермафродитизму цих небесних істот і описуються способи та часовий вимір їх розмноження) [175, p. 281]. Не-англійцеві вже можна сміятися.

Число таких паралелей можна множити й множити. Ймовірно, наприклад, що описана у «Кораблі дурнів» історія війни Садівника з хлопцями-розбишаками у прекрасному саду – своєрідне переосмислення казки О. Вайльда «Велетень-егоїст» про мізантропа-велетня (про це детально буде далі). Дух очуднення повсякденності, постійного очікування відкриття якоїсь прихованої під звичною зовнішністю речей зловісної таємниці, можливо, навіяний атмосферою фантастичних романів Г. Велза. Нерідка у Нормінтона побудова сюжету в детективному ключі визначена непорушним авторитетом та імпліцитним впливом А. Конан Дойла та А. Крісті.

Але при всьому цьому слід зазначити, що художня проза Нормінтона у цілому не вписується в парадигму класичного європейського роману, який спрямований не лише до вирішення соціальних проблем, а, найперше, до «внутрішньої людини» та її протиріч. Тобто, класичний європейський роман усе ж таки

¹⁵ Почекай, ненаситний Часе, зменш апетит, не ковтай дні і роки, щоб я зумів повернутися в пам'яті до життя колишнього.

залишається у рідній традиції християнського соціологізму й психологізму; найяскравіші представники тут – Л. Толстой і Ф. Достоевський. Навіть у відверто секуляризованій позиції автора ця залежність потужно відчувається («Сповідь» Руссо). У Нормінтона ж християнська концепція світу і людини виступає усе ж таки як щось відсторонене, "зовнішнє".

І, нарешті, слід уяснити місце Г. Нормінтона у контексті формування англійського постмодернізму.

Рух англійської літератури ХХ ст. був об'єктивно спрямований до виникнення постмодернізму. По-перше, загальні тенденції її розвитку в повоєнний період свідчать про кризу реалізму з його спробами раціонально-просвітницького витлумачення плину історії, а такі явища, як література «сердитих молодих людей» або комічний роман М. Спарк, протиставляють реалістичному оптимізму граничне розчарування в традиційних вікторіанських цінностях¹⁶.

Окрім того, не можна не враховувати вплив на літературу сучасної філософії екзистенціалізму (романісти А. Мердок та В. Голдінг, у яких одинока людина протистоїть екзистенціальному жаху буття; драматург Г. Пінтер – за містким виразом якого, під суєтою повсякденності лежить прірва). Модерністські новації не виключали активного діалогу з класичною спадщиною – красномовний вже хоча б перехід Т. Еліота, який нарікав на свою «бездомність» – відсутність будь-яких національних та інших традицій, – у католицизм; герой поезії Еліота існує в якомусь ненормальному та ворожому світі; в таких творах, як поема «Безплідна земля» зведено воедино різні епохи, реальність і фантазування. Але цей діалог зі спадщиною еволюціонує до плюралістичного «колекціонування» різних духовно-естетичних позицій та систем, без надання якоїсь переваги жодній. Починає також виявлятися вплив загальноєвропейських філософських концепцій 70-х рр. ХХ ст., які утвердили ідею «постсучасності» та позаісторичності літературного персонажа («Стан постмодерну» Ж.-Ф. Ліотара, праці Д. Фоккеми та ін.). Постмодернізм в

¹⁶ Це не означає втрати художнього інтересу до цієї епохи взагалі, але тут запанує погляд не «з середини», а «ззовні». Як вже згадувалося, прикметно, що сучасний британський роман часто звертається до вікторіанської епохи (Е. Теннант «Тесс», П. Акройд «Чаттертон», Д.М. Томас «Шарлотта: остання подорож Джейн Ейр», А. Байетт «Володіти», М. Форстер «Служниця леді» та числ. ін.) – ймовірно, у пошуках тієї блискавичної наративної наївності, яку втратив сучасний роман [157, р. 198].

англійській літературі знаменується романістикою Дж. Фаулза, який відійшов від екзистенціалізму й вивів постмодернізм з формату «лабораторного» експерименту для обранців на рівень масового читача. Сюди ж відносять і авторів так званого університетського роману: це Д. Лодж, М. Бредбері, Д. Лессінг, Д. Брук-Роуз, які поєднують письменництво з університетським викладанням чи заняттями літературною критикою; характер цього типу роману визначений розвитком комп'ютерних технологій та телекомунікацій, активністю мас-медіа у сучасному суспільстві, що стає підґрунтям принципово нової й «мозаїчної» картини світу.

Історії та сучасності протиставляється фантастична ситуація, причому тут залучаються найрізноманітніші жанри: «історіографічний» детектив (П. Акройд, А. Баєтт, Р. Свіфт), «реставрація» історії (Р. Тремейн), пародія на детективні (І. Мак'юен) чи науково-фантастичні кліше (А. Грей) або на «готичну» традицію (М. Еміс) і, звичайно ж, на класичний реалістичний роман (Дж. Барнс, Е. Теннант).

Власне, криза традиційної романної форми стимулює виникнення постмодерністської прози, в якій традиційний жанр майже розчиняється в інтертекстуальному полі. Постмодерністи культивують не пієтет до класики, а іронію та пародійність, які наскрізно пронизують сукупність залучених до калейдоскопу безмежного цитування й вільної трансформації текстів, що не претендують на істину, відзначаються відмовою від будь-якої концептуальності та чіткої сюжетно-композиційної побудови. «Полівалентна естетика постмодернізму» специфічно інтерпретує традицію» – через переакцентацію та деканонізацію, пародіювання, подвійне кодування, багаторівневістю тощо [див. докл.: 120].

І творчий доробок Г. Нормінтона, як можна перекоонатися, є виразом динаміки взаємин історії, автора та персонажа у постмодернізмі та її віддзеркаленням в еволюції романного жанру загалом і формі класичного роману зокрема.

У цьому ряді цілком імпровізаційні за духом романи Г. Нормінтона виступають як логічна ланка ланцюга, а проте сказати, що тут панує тотальна іронія та зневіра, усе ж таки немає підстав. Нормінтон займає в потоці англійської постмодерністської романістики дещо окреме місце, не вписуючись до якоїсь конкретної течії.

У «Кораблі дурнів» Г. Нормінтона пародійне моральне знищення стереотипів старовинної культури набирає тотального характеру, але водночас парадоксально стає закарбуванням цього духовно-культурного досвіду, його глибоким критичним осмисленням в історичній ретроспективі та поза її тяжінням, навіть більше – підґрунтям для власної оригінальної концепції, адже, як відзначалося, сучасний автор може бути оригінальним лише за допомогою пародії [176, с. 14].

В англійській філософії ХХ ст. не спостерігається таких узагальнень постмодерністського феномену, як в інших країнах Заходу: тут не було створено нічого, що можна було б поставити в ряд з працями Ж-Ф. Ліотара, Ж. Дельоза, Ю. Хабермаса та ін. Зате англійська художня література виявилася до постмодерністського віяння дуже чутливою. Досить згадати як репрезентативне явище лише два характерні моменти: романи Дж. Фаулза, в яких висувається ідея недосконалості та неосяжності буття взагалі й історії зокрема та водночас піддається ревізії екзистенціалістська теза про необхідність обов'язкового вибору свободи в колізії пристосування до тривіального («Жінка французького лейтенанта», «Волхв», «Черв» та ін.) та роман «Гроші: записка самогубця» М. Еміса, в якому наратор Джон Селф (тобто «сам») принижує найвульгарнішим чином усі, здавалося б, традиційні цінності, але залишається чомусь неймовірно чарівним.

Тому вибір Г. Нормінтоном ренесансного та барокового світу як об'єкта постмодерністської інтерпретації підкреслює правильність висновку, що постмодерністська свідомість існує не стільки в реальній історії, скільки в культурі (або, радше, її усвідомленні) [105, с. 364–365].

Отже, виникає питання, наскільки правомірно вважати написані Г. Нормінтоном тексти історичними романами? Сам Г. Нормінтон, відповідаючи на питання, що таке історичний роман, говорить, що це – лише маркетинговий термін, проте продовжує: «Дива і чудасії» й «Портрет привида» зачіпають реальні події, але головні герої – видумані» [158], – що не суперечить нашому звичному погляду на цей жанр як на сполучення вимислу з реальними фактами [107], хоча тут, звичайно, не йдеться про реалістичну типізацію в повному розумінні слова. А щедрий «живопис словом» у романах Г. Нормінтона не суперечить тій традиції, яка склалася в цьому

жанрі, бо його манера письма, як і в багатьох його попередників, починаючи з В. Скотта, цілком відповідає звичному для нас критерію: «справжній майстер однаково заражає нас силою думки і неповторною силою художнього сприйняття, глибиною бачення, своїм вмінням пластично виразити і думку, і почуття, і весь навколишній світ природи, і різноманітний світ речей» [28, с. 105]. Проте не забуваймо, що автори постмодерністського історичного роману «грають з традицією, для них особливості жанру стають об'єктом переосмислення, нового прочитання» [100, с. 500].

Романи Г. Нормінтона є красномовним виразом динаміки взаємин історії, автора та персонажа у постмодернізмі й її віддзеркалення в еволюції романного жанру загалом і формі класичного роману зокрема. Відтак криза традиційної романної форми стимулює виникнення постмодерністської прози, в якій традиційний жанр як такий майже розчиняється в інтертекстуальному полі. За одностайною думкою дослідників, постмодерністський наративний текст, або постмодерністський роман, «занурюється у стихію плюралістичних, нелінійних структур, використовує будь-які традиції, не надаючи переваги жодній з них, вдається до найрізноманітніших інтертекстуальностей, до найрадикальніших поєднань жанрів і стилів, що з погляду класичної традиції зробити було неможливо» [79, с. 553]. «У постмодерністському романі полістилістика стає ще одним художнім виміром цього жанру <... > Як і роман попередніх епох, постмодерністський роман – органічна єдність форми у динамічних взаєминах її зовнішніх і внутрішніх сутностей і виявів. Однак – в інших параметрах. Полістилістика передбачає у межах одного романного тексту постійне зміщення, зміну й заміну художніх доміант» [101, с. 23–24]. Але тут усе ж таки зберігається романний жанровий код; навіть більше, можна цілком впевнено говорити й про жанрові трансформації постмодерністського роману.

Надзвичайно широкий і панорамний план віддзеркалення ренесансної та постренесансної ситуації у всьому багатстві її синхронічного та діахронічного буття є трампліном для роздумів Г. Нормінтона про духовні пошуки та перспективи постренесансної європейської дійсності, інтерпретованої крізь призму естетичного критерію. Ренесансне уявлення про раціональний критерій естетичного визначає ту велику роботу з побудови естетичних

систем, яка характеризує європейську ментальність. В епоху Ренесансу, як і в більш пізні періоди класицизму, бароко й романтизму, на перший план в мистецтві й, ширше, в культурі виходить проблема не-тотожності людини самій собі. Людина від перших кроків самоусвідомлення свого «я» дуже гостро відчувала соціально-психологічну диференційованість і нерівність індивідів, вторгнення Чужого у власний світ або світ своєї сім'ї чи громади, необхідність боротьби і осягнення чужого досвіду й чужої психіки, словом – формування того, що нині у постмодернізмі називається як пост-его. Як каже Доктор Юго (псевдонім відомого постмодерністського теоретика Юго Ермана): «В принципі ми стаємо собою через іншого, але також через свої інші медіаматичні «я»: alter ego, псевдонім, прізвисько, віртуальні втілення. Стати пост-его означає створити новий баланс між: актуальним «я» (ким ви насправді є), ідеальним «я» (ким би ви хотіли бути), сприйнятим «я» (ким ви здаєтеся іншим), майбутнім «я» (ким ви сподіваєтеся стати, наприклад, через десять років)» [39, с. 322].

Ренесансний мотив корабля дурнів у романі Нормінтона якомога краще демонструє безглуздість існування, яку так полюбляють декларувати постмодерністи. Ми бачимо тут й іронічні переспіви середньовічних лицарських романів і новел епохи Відродження, і сатирико-гумористичне використання алюзій та ремінісценцій з багатьох творів пізнішої класичної літератури, відгомін ідей Ф. Рабле, Дж. Свіфта, романтиків, інтерпретації сюжету Уленшпігеля Ш. де Костером тощо. На борту корабля розгортається справжній «парад масок», соціально-психологічних ролей, написаних у дусі гротеску, які втілюють глухі шляхи розвитку людської індивідуальності (гедоністи, волоцюги, авантюристи тощо). Позиція кожного персонажа розгорнута з глибоким авторським проникненням в її суть: читача ведуть від гривуазності до святенництва, від рафінованого інтелектуалізму до брутального авантюризму, від оспівування бурхливості вітальних сил до трагедії та реквієму. Особливе навантаження має тут постать Блазня, що втілює ідею «передражнювання» життя та рефлексії над його виявами.

Відзначимо, що в цій ситуації на зміну панорамності з погляду певних суперзавдань класичної літератури приходить зосередженість на «малій історії» та специфічна антинарація. Передусім зростає репрезентація «реального» автора в образі

вигаданого автора-оповідача, що видає цей текст за власний твір. Авторська свідомість активно вступає у взаємодію зі свідомістю «Іншого», створюється ілюзія достовірності, утім нерідко розрахована, завдяки маніпуляції з «чужим словом», на ігровий або й відверто комічний ефект. Художня оптика твору визначається в цій ситуації наявністю кількох точок зору на зображуване, що створює підвищену стереоскопічність і водночас відчуття гри з читачем, комічної деформації матеріалу.

Величезна роль тут надається трікстерові (блазню), який у рамках архаїчної народної культури виконує функцію Митця. А в постмодернізмі блазень уже набуває й тієї поваги, якою колись користувався жрець: «парафрази, копії, симулякри постомодерну зближують його з клоунадою, але зайва серйозність призводить до того, що «блазнівський суб'єкт постмодернізму представлений поведінкою жерця» [цит. за: 86, с. 182]. Відтак дуже симптоматично, що саме проблемі мистецтва й дійсності присвятив Г. Нормінтон свої наступні романи «Дива й чудасії» та «Портрет привида», в яких «міф митця» піддається нищівній деструкції. Крах спроб Митця вписатися в парадигму Влади й Успіху є основною ідеєю роману «Дива і чудасії». Натомість у "Портреті привида" вдале пристосування Митця до пануючих у суспільстві норм веде до загибелі ним основного: свободи художнього пошуку. Усе сказане вимагає розгляду ідейно-естетичної еволюції тих культурних стереотипів, які широко вводить до своїх романів автор.

ТИПИ НАРАТОРА В «КОРАБЛІ ДУРНІВ» ЯК СИГНІФІКАЦІЯ «ПОРОЧНОЇ НЕСКІНЧЕННОСТІ» СЕНСУАЛЬНОГО

3.1. Контрапункт Природи, Історії та Міфу в хронотопі «Корабля дурнів»

Аналізуючи «Корабель дурнів», неможливо не провести паралелі Брант – Босх – Нормінтон – надто, що, як ми побачимо, англійський автор черпав певні ідеї і з живопису Є. Босха і з німецького літературного твору. Особливо ж кидається у вічі конструктивна роль живопису: Т. Бовсунівська у своїй монографії, присвяченій жанровим модифікаціям сучасного роману, апелює до твору Нормінтона «Корабель дурнів» як типового прикладу живописного роману-екфразису, причому вона наголошує, що тут приховані алюзії не лише на картину І. Босха, але також – на полотна Брейгеля, Баутса та навіть Кустодієва [19, с. 325]. Взагалі дослідниця пропонує цілу розгалужену класифікацію романів-екфразисів: живописний, музичний, кулінарний, роман-фотографія [19, с. 325–340]. Це – бесіда з «чужими текстами». І. Мегела стверджує, що Г. Нормінтон «створив вишукану постмодерністську мозаїку» [88]. Сам Г. Нормінтон говорить, що «Корабель дурнів» – це інтертекстуальна гра [158].

Але водночас, як ми спробуємо з'ясувати, самого лише виявлення певного босхового «шифру» і факту вільної інтерпретації цього шифру сучасним постмодерністом явно недостатньо ані для розуміння задуму письменника, ані для усвідомлення місця цього твору в тому процесі розвитку літературно-культурної традиції, що формується в глибинах західноєвропейського світу, який пережив християнізацію, але залишився водночас вірним національно-паганістичному, «діонісійському», за Ф. Ніцше, світосприйняттю й світобаченню [65, с. 307]. Саме в конфлікті між запозиченим з іудейського Сходу християнським спіритуалізмом і вітальним буянням «рідного», органічного, «тілесного низу» (М. Бахтін) закорінені глибокі суперечності європейської ментальності, які не мають аналогів в інших великих культурних системах світу. Це

знайшло в «Кораблі дурнів» Нормінтона гранично гостре, ба навіть скандально-епатальне вираження, але ідейна спрямованість та індивідуально-стилістичні особливості авторського вирішення залишаються ще недослідженими.

Розпочинається «Корабель дурнів» з опису відомої однойменної картини Є. Босха. Цей прийом не можна назвати типово традиційним, хоча він не є й специфічно оригінальним авторським задумом – подібні художні моделі, матеріалом для яких слугує музика, образотворче мистецтво, інший літературний твір, відзначав ще О. Лосєв [82, с. 246]. Крім того, впадає в очі, що з кожним персонажем тут, як і в «Кентерберійських оповіданнях» Дж. Чосера, пов'язана окрема історія, й кожній з цих історій передує окремий пролог.

Початок роману – «Загальний пролог» – є розлогим описом-інтерпретацією картини Є. Босха. Ми змушені навести доволі велику цитату, оскільки вона не лише окреслює хронотоп роману, але й знайомить з персонажами, демонструє сприйняття наратором картини, що стане поштовхом до майбутніх оповідей і навіть містить деякі символи, які можна назвати ключовими для авторського світосприйняття. Це необхідно ще й тому, що дає можливість зрозуміти авторський погляд на можливості й природу різних видів мистецтва.

Тут обігрується статичність живопису, що відбиває «застиглу мить» буття: «Laden like a bowl of cherries, the ship of fools sits on the lawn of the sea. Although a breeze frets the ship's banner, the sea is green and calm as a garden. The ship is rather a boat, truly neither, for the mast yet renounce its life as a tree. Its lush crest is home to a curious lookout (curious lookout because an owl; curious owl because it possesses both mouth and beak). Much else is awry with that vessel: its rudder is a ladle, a chain of command is lacking and the occupants are ill suited to maritime life. They are (in disorder) three choristers, an immodest bather, a drunkard snoring, a glutton, a fool, a monk, a woman drinking and a nun, in voice, strumming a lute. Items: flagons of ale or wine, a glass, a begging-bowl, a barrel of booze, a knife, a roast chicken, a dead fish, a ball of dough and a bowl of (you guessed it) cherries. Betokening the sin of lust, or the lust for sin – the two are almost interchangeable.

How long has this motley crew been assembled? All the usual pointers to Time are lacking. The seasons do not change. It is perpetually

midday, if we take the light as an indicator. Beyond the clement weather, there is no Weather.

This stasis, this sempiternal sameness, is it not tremendously dull? Where do they turn for distraction? What are they doing there?

Sitting, standing, lying, crouching, straining on tiptoe, floating in the water.

Yes, obviously. But what are they doing there?

Singing. Disharmoniously» [175, p. 1–2]¹⁷.

Статика живописного тексту, який виступає початком – одночасно, можливо, і підсумком, кінцем зображуваних доль і подій, – є певною сюжетною константою, точкою відліку. Тут є над чим поміркувати. Так, І. Мегела вважає, що «Корабель дурнів» Г. Нормінтона «відтворює реальні соціальні ролі, які суспільство звикло замовчувати» [88]. Але чи не звучить тут водночас приховане «І тоді відплатиться кожному за справами його» (Мт. 16:27)? Видається, що усі ці соціальні ролі взяті начебто *sub specie aeternitatis* – з точки зору Вічності, як на Страшному суді.

Цікаво, що імпліцитні символи гріха – вишня чи весняне деревце на щоглі – те, до чого насамперед звертаються тлумачі Босха, а Г. Нормінтон фіксує, як щось другорядне. Це можна трактувати чи то як байдужість самого автора до поняття гріха, чи то як фатальну

¹⁷ Навантажений під зав'язку, як таріль по самі вінця наповнена вишнями, корабель дурнів застиг на галявині моря. І хоча легкий бриз розвіває прапорець на щоглі, море – зелене і спокійне, немов сад. Корабель – це швидше човник, насправді: ні те, ні се, з ще живим деревом замість щогли. У його пишній кроні засів дивний вахтовий (дивний, тому що сова; та й сама сова теж дивна, тому що і з дзьобом, і з ротом). І немало ще нісенітниць на цьому кораблі: замість керма – дерев'яний черпак, команди немає, а пасажери зовсім не пристосовані до морехідної справи. Ось вся компанія (у довільному порядку): три співаки-горлодери, соромітник-купальник, п'яниця, що хропе, ненажера, блазень, чернець, п'яна баба і черниця з лютнею. Список предметів неживих: фляги з вином або елем, склянка, миска для пожертви, діжка спиртного, ніж, смажена курка, дохла риба, ком тіста і таріль (як ви вже здогадалися) з вишнями, яка втілює гріх сластолюбства, або похитливу тягу до гріха – поняття часто рівнозначні.

Компанія, треба сказати, строката. Чи давно вони зібралися разом? Вказівок на якийсь Час немає. Пори року не змінюються теж. Тут завжди полудень, якщо судити за світлом. Думається, що тепло, але й Погоди тут немає.

Цей смутний застій, ця настирна одноманітність – хіба не нудно. Чим вони розважають себе, ці люди? Що вони тут роблять? Сидять, стоять і лежать, присідають, тягнуться, підвівшись навшпиньки, плещуться в морі.

Так, це зрозуміло. Але чим вони тут займаються?

Співають. Без складу і ладу (*тут і далі – переклад О. Крючкової*).

сліпоту персонажів, позбавлених й грану будь-якої духовності. І хоча символіка твору Г. Нормінтона далеко неоднозначна (так, вишня дійсно може символізувати гріх перелюбства, але водночас вона може мати й інше потрактування – у християнській іконографії її іноді зображають замість яблука як плід з Дерева Пізнання добра та зла [108, с. 734]), і автор, ймовірно, сам коментуючи свій твір, розпочинає своєрідну гру з читачем, задає певну інтонацію.

У будь-якому разі той полілог, у який переростає нарація, є просто жахливим, гіперболічно-гротесковим наростанням брутальної вітальності, й та кількість личин, яку починає приміряти на себе автор, є ступенями «заземлення», отваринення, розлюднення людини. По суті всі персонажі Г. Нормінтона можна вважати художньою реалізацією того, що У. Еко називав «епістемологічними метафорами», які «народжують новий спосіб бачити, відчувати, розуміти та приймати <...> універсум» [138, с. 34].

Момент початку нарації – поза реальним простором і часом «All the usual pointers to Time are lacking» [175, р. 1]¹⁸. Перед нами ніби якась вершина, акці́, момент, трансцендентальний стрибок з реальності у світ, в якому припинився будь-який розвиток, оскільки руху вперед зеленою водою намальованого моря (ще один традиційний символ як гріха, так і людського життя взагалі) немає, зате є ретроспективний рух назад, у минуле персонажів.

За Загальним прологом, який однозначно є оповіддю від Автора – реципієнта картини Босха, слідує полілог оповідей від особи того чи іншого персонажа: Плавця, П'яної Баби, Монашки, П'янички, який розкався, Блазня, Монаха, Співаків-горлодерів, Ненажери. Кожен оповідає начебто про щось своє, і, як у п'єсах А. Чехова, ніхто не схильний слухати іншого, кожен прагне висловитися сам. Нормінтон, «озвучуючи» персонажів Є. Босха, використовує метанаративну функцію екфрасису [21, с. 82], перетворюючи героїв картини в оповідачів.

Виникає запитання: чи є якась логічна структура в цьому полілозі, в якому усе: і наратори, і теми їхніх оповідей, і стилістика фрагментів – підкреслено різнорідні й дисгармонійні? На перший погляд здається, що в цьому творі панує відцентровий рух: кожен безладно й без особливого сподівання бути почутим торочить щось

¹⁸ Вказівок на якийсь конкретний Час немає.

своє. Це начебто підкреслюється й епіграфом з Ф. Рабле, в якому, за бажання, можна прочитати відчуття абсурду й алогізму дійсності, й знуцання з розумної волі, й зусилля людини, здатної хіба що на побрехеньки, творення симулякрів: «In that posture, he, after God, saved the said Ark from peril, for with his legs he gave it the brangle, and with his foot turned it whither he pleased, as a ship answereth her rudder... Have you understood all this well? Drink then one good draught without water; for if you don't believe it, neither do I» [175, p. 1]¹⁹. Тобто від самого початку читач, особливо ж читач підготований, який має уявлення про ідеї деконструктивізму в сучасній постмодерністській літературі, сприймає ситуацію в тому плані, що текст, створений молодим письменником, начебто цілком відповідає ідеї Ж. Деррида, котрий проголошує принципову відсутність центру у будь-якому тексті, зокрема й художньому, який можна, так би мовити, складати й розкладати, дописувати й переписувати, і поза цим текстом, мовляв, не існує ніякого контексту [36].

З іншого боку, впадає у вічі, що формально-композиційна побудова «Корабля дурнів» Нормінтона підкреслено жорстка – текст структурований як певна система: Загальний Пролог, Пролог і Розповідь Плавця, Пролог і Розповідь П'яної Баби, Пролог і Розповідь Монашки, Пролог і Розповідь П'янички, який розкаявся, Пролог і Розповідь Блазня, Пролог і Розповідь Монаха, Пролог і Розповідь Співаків-горлодерів, Пролог і Розповідь Ненажери та Епілог. У такий спосіб виявляє себе специфічна композиція твору. На думку А. Єсіна, якраз у подібних випадках, коли складні композиційні взаємини персонажів ніби не мають вираження в сюжеті, між ними встановлюються приховані на перший погляд, але дуже значущі композиційні зв'язки, які дозволяють краще зрозуміти і гармонійну цілісність побудови всього твору [43, с. 138].

Кожний Пролог, що передує розповіді того чи іншого наратора, є коротким діалогом-суперечкою і насичений якраз жагою щось почути. Але вже сама ритмічна повторюваність й однорідність ситуації Прологів примушує зробити висновок про певний задум автора.

¹⁹ <І він> виявився другим після Бога рятівником згаданого ковчега, бо запобіг корабельній аварії: ногами, ніби кермом, рухав ковчег і повертав його в будь-який бік... Ну як, ви все зрозуміли? Тоді хлопніть вина, тільки не розбавляйте водою. Не віряться вам чи що? Та й мені теж не віряться", – сказала кума.

А якщо ми, дещо забігаючи вперед, відзначимо, що динаміка зміни тих масок, що ними користується автор, теж не така вже й «децентрована» та абсурдна, то стає ще цікавіше: чи ж дійсно в творі Г. Нормінтона немає, так би мовити, центру зору?

Відзначимо принагідно, що подібна децентрація, різноманітність притаманна «Кораблю дурнів» С. Бранта. Німецький літератор, фактично цілком у дусі постмодернізму (хоча й за декілька століть до виникнення цього терміну), будує свій твір як перелік різних видів глупоти – кожний розділ присвячений певному типу. Цілком постмодерністським прийомом є введення власної особи до тканини вірша й атестація себе як «дурня Себастьяна Бранта». Дурні С. Бранта пливуть, завантажившись вином, із Дуроштадта у Глупландію. І хоча зверху пече сонце, корабель то сідає на мілину, то наштовхується на рифи, а дурнів періодично змиває за борт, він і далі торує свій шлях, оскільки дурнів у світі багато – вони ніколи не переведуться. Отже, цей абсурдний рух корабля буде тривати завжди.

Картина Босха найімовірніше запозичує мотив глупоти з «Корабля дурнів» С. Бранта [121, с. 22]. Г. Нормінтон «позичає» мотив у художника, який своєю чергою, запозичує його в літератора. Коло замикається. Не зайве згадати і такий факт – назву картині Є. Босха «подарували» наступні її володарі, а не автор, тому важко співвіднести її з певним епізодом з твору С. Бранта, можна лише стверджувати, що на картині ми бачимо зображення немудрого, гріховного життя (а гріховність у Середньовіччі ототожнювалася з глупотою) [48, с. 12–13].

Автор виразно продовжує різновекторні літературні традиції. Пригадуються слова Ю. Крістєвої про те, що статус слова визначається не лише горизонтально, але й вертикально, тобто «слово у тексті орієнтується на сукупність інших літературних текстів – більш ранніх або сучасних» [63, с. 429].

Не можемо не відзначити наближення певних авторських прийомів до традицій таких, здавалося би, протилежних форм, як куртуазний роман та фабль. Герої куртуазних романів діють на якомусь нейтральному побутовому тлі, і їхні пригоди є чимось незвичайним та непередбачуваним; герої фабль також діють на нейтральному фоні, але винятковість їхня – це «винятковість навиворіт»: замість нечуваної сміливості – неправдоподібна глупота,

замість високого кохання – відразлива хтивість тощо; якщо герої куртуазного роману підносяться над реальністю – герої фабльо не лише зведені до неї, вони опущені на саме дно моря житейського, мабуть, тому фабльо містить стільки непристойного [91, с. 6–7]. У творі Г. Нормінтона ми стикаємося з інтерпретацією ідеалів високого куртуазного кохання у Розповіді Плавця та Розповіді Монашки – з одного боку та традицій фабльо у Розповіді П'яної Баби – з іншого.

Тут-таки виявляється ще одна складова авторської маски: натяки, цитування, намагання вписати власне висловлювання до ланцюга інших текстів, вказівки на те, що власний текст виростає з інших – те, що називається «авторство-палімпсест» [54, с. 6]. Г. Нормінтон використовує прийом, типовий для постмодерної поезики: його роман і справді «відображає відносини автора не з первинною реальністю – Богом, світом, людиною, а зі вторинною реальністю – текстом» [114, с. 47].

Але найперше Нормінтон у «Кораблі дурнів» блискуче використовує алюзію на живописний твір з його статичністю («зупинена мить») для того, щоби в цьому, умовно кажучи, синхронічному зрізі – Західна Європа на межі Середньовіччя і Нового часу – узагальнити сенс Історії та людських спроб зрозуміти й витлумачити Буття [68, сс. 166–167]. Тут метафізично репрезентоване Людство як таке, Людство-Всіх-Часів²⁰, яке постає у, так би мовити, «репрезентативному» моменті свого буття, до того ж, не в тяжкій повсякденній праці, не в нудному побуті, а в трансі, виході за межі звичайного й тривіального, поза рамками нищої реальності – в момент творчий і екстатичний. Відтак «Загальний пролог» містить опис майбутніх персонажів, що плывуть у човні й співають: «Singing. Disharmoniously. The Choristers belt out a drinking song (something to do with stags, wives and taxidermy), the Monk observes the Hours Canonical (old habits die hard) and the Nun sings the Eucharist. Her voice, which is really rather pleasing, is lost in the

²⁰ Фактично у Г. Нормінтона фігурує тільки західноєвропейський історико-культурний матеріал рубежу Середньовіччя й Ренесансу, але це європоцентричне за своєю суттю обмеження не знімає масштабу художнього узагальнення – репрезентації Людства як такого.

cacophony, drowned out by the Monk`s reedy dirge and the seal-honking of the Choristers» [175, p. 2]²¹.

Одичний пафос – пафос прославлення життя та його Творця – константний параметр світової лірики. Принаймні у світській художній поезії, як і в фольклорі, пафос ствердження й радість буття виразно домінують – приклади, нам думается, очевидні й зайві. Та й світова сакральна словесність часто сповнена одичного пафосу – пригадаймо хори Піндара, який утвердив, по суті, принципи розвиненого античного богослужіння [123, с. 90–93]. Радіти життю як дару Божому закликають також і Біблія та церковна культура: Херувимська пісня в момент Євхаристії закликає присутніх уподібнитися янголам-херувимам, функція яких полягає в невинному прославленні Бога, що створив цей світ [25]. Та для переважної більшості персонажів «Корабля» веселощі – річ суто «фламандська», тілесна, хоча наратор їхньої життєрадісності не поділяє: «No matter. These stationary travelers, pilgrims without a destination, are simply passing the time. At least, they are filling the moments. That is, they are trying to. If one focuses on the present, there are pleasures – bibulous, conversational – to be had. At first sight, it is not a picture of unhappiness <...> On the surface, frankly, it looks like quite a party» [175, p. 2]²².

Очевидна відстороненість наратора від цієї «життєрадісності» (якщо не гидливість) так само недвозначна, як і його похвала чистоті й приємності голосу Монашки, що одразу ж створює класичну дихотомію Духу й Плоті. Навіть більше, наратор начебто відверто хвалить саме цю героїню з чистим голосом: «The Nun; She is a

²¹ Співають. Без складу і ладу. Співаки-горлодери виводять застільну пісню (щось про дружин, про оленів з рогами і про опудала мертвих звірів)*, Монах читає Часослов (від старих звичок позбавитися важко), а Монашка співає пісню Євхаристії. Її голос, до речі, на подив приємний, губиться у какофонії, тоне в гугнявих руладах Монаха і криках Співаків-горлодерів, які виють, наче тюлені.

* Це сучасна англійська регбійна пісня (див. додану автором до тексту роману „Пам’ятку для заклопотаних перекладачів”). Тобто перед нами свідомий іронічний анахронізм, покликаний підкреслити, що в світі нічого не міняється.

²² Ну й гаразд. Хай їх. Ці застигли в нерухомості мандрівники, ці пілігрими без мети просто коротають час. Принаймні вони чимось займають свій час. Тобто намагаються. Якщо живеш тільки сьогоднішнім, єдині радощі, що залишаються, – випити в добрій компанії, душевно поговорити.

На перший погляд їм тут зовсім не погано <...> Навіть навпаки: весело людям – бенкетують.

paragon of virtue. No one in need of redemption will be turned from her hypothetical door. Her figure-of-speech charity knows no bounds. Although she prays for the carnal laity, she does not hold out much hope for its salvation» [175, p. 6]²³.

Те, що Г. Нормінтон прекрасно усвідомлює аксіологію християнського спіритуалізму, підкреслюється й наївним «сенсуалістичним» запереченням християнського Бога, вкладеним в уста наскрізь «плотської» – аж «смердючої» – П'яної Баби з її «язичницькою» набожністю: «'How can I', she drawls, 'sing praises of some god I've never met? It's only natural I love what I know'» [175, p. 3]²⁴. Знову письменник поєднує два протилежні вектори – «тілесність» у її найменш привабливому вияві, символом якої виступає П'яна Баба, та духовне поривання людини, вищим виявом якого є молитва.

Буття поза Богом Біблії, життя, віддане винятково тілесно-гедоністичним утіхам, є, за християнським віруванням, – богозалишеністю, життям у гріху. Тому на самому початку роману семантичним ключем до твору виступає середньовічна алегорія гріха, використана як натяк Босхом й активізована далі засобами літератури: «...a bowl of (you guessed it) cherries. Betokening the sin of lust, or the lust for sin – the two are almost interchangeable» [175, p. 1]²⁵. Символіка «тарілі з вишнями» має виразну паралель, на нашу думку, з «кораблем дурнів», переповненим грішними людьми, що кохаються у своїх гріхах.

Водночас язичницька віра в «тілесність» та «квітнучу плоть» сприймається у діахронії, у вимірі плину часу, й невблаганність «коси Хроноса» одразу ж створює дистанцію між «наївними матеріалістами» «Корабля дурнів» та наратором: «But Time, the old kill joy, has worn the Drinking Woman down to unsought chastity. She staggers, fat limbed and thick headed, the ruin of some gaudy bacchanal. The flush of youth has gone from those cheeks; in its place, the veiny

²³ Монашка. Вона вся – зразок чесноти. Нікого, хто прагне до порятунку душі, вона не прожене зі свого гіпотетичного порогу. Її, так би мовити, милосердя воістину безмежне. Хоча вона ревно молиться за мирян, слабких плоттю, в душі знає, що на їх порятунок надії немає.

²⁴ Як я можу співати хвалу якомусь богові, якого я ніколи не бачила? – повільно вимовляє вона. – Я ж люблю те, що знаю. І так і повинно бути.

²⁵ «... таріль (як ви вже здогадалися) з вишнями, яка втілює собою гріх сластолюбства або похитливу тягу до гріха – поняття часто рівнозначні.

erubescence of a thousand libations» [175, p. 3]²⁶. Та це не есхатологічний час Біблії, яка провіщає кінець світу взагалі, кінець часів, а локальний циклічний час індивідуального існування, який підлягає не біблійному Ягве, а радше античному Кроносові. Він не виключає загального розуміння буття як циклу, в якому все повторюється, і в цьому ми ще переконаємося далі.

Отож і симпатична нараторові, але охарактеризована дуже загальними, риторичними фразами Монашка, яка буде згодом розповідати напрочуд чисту й трагічну історію Ідеального Кохання, її палкі поривання протиставити тимчасовому світові Плоті світ Смерті та Ідеального, «вписані» в контекст «Корабля дурнів», де Монашка такий самий пасажир, як і ті ниці істоти, що її оточують. Утім не лише Монашка, що, по суті, настільки втратила свою особистість, що цілком вичерпується тією «надлюдською» роллю, яку вона обрала, але й інші персонажі цього судна, що прагнуть зупинити щасливу «вершинну» мить – перебувати у моменті Вічної Весни, позбавлені характерних індивідуальних рис. Постатям «Корабля дурнів» властива «стертість» облич, яка примушує згадати сільські свята Брейгеля-старшого з відстороненим поглядом автора на людський мурашник. Спосіб художньої типізації в «Кораблі дурнів» і полягає у створенні отакого узагальненого портрета, який репрезентує людство взагалі: «They could be labourers, landlords, litigants; butchers, brewers; pages or executioners. This is not to say that they are essentially the *same* – simply that, on the surface, there is little to tell them apart. Not one, if pushed to it, could recall a time when he was not accompanied by the others. Which is not to suggest that there exists between them a selfless commonwealth. If they were (for the sake of illustration) a three-headed monster, each head would fight for food that was destined for one and the same stomach. Like murderous siblings, each secretly longs to be rid of the others; yet any violence between them would be like severing one`s own limbs. This keeps them from falling to bloody action» [175, p. 3–4]²⁷. Отже, це типова людина у її типових

²⁶ Але Час, старий буркотун, обдарував нашу героїню непрошеною цнотливістю. Вона – як жалюгідний уламок якоїсь розгнужданої вакханалії: огрядна голова, тіло обрюзгле, руки трясуться, ноги не тримають. Рум'янець молодості зблід на цих щоках давним-давно; його замінила пропита червоність – неминучий наслідок непомірних і численних пиятик.

²⁷ Це можуть бути чорнороби, землевласники, позивачі, м'ясники, пивовари, слуги або кати. Не можна сказати, що вони, за суттю, однакові – просто вони такі схожі, що розрізнити

біологічних (навіть фізіологічних) вимірах – недаремно ж автор згадує про їжу, яка для такої людини могла би виступити об'єктом «війни всіх проти всіх». Неважливим є не лише фах (це з однаковою вірогідністю може бути як чорнороб, так і кат), неважливі навіть обличчя; це люди, яких автор пропонує розрізняти лише за тими гріхами, які вони собою уособлюють.

У середньовічних текстах індивідуалізованість полягає у надмірному збільшенні якоїсь однієї загальнолюдської риси [див.: 130]. У Г. Нормінтона індивідуальність окреслюється особливо, навіть гротесково укрупненими «загальними» рисами: «Of the GLUTTON nothing can be observed beyond his preoccupation with stuffing his belly. He is tantalized by a roast chicken which, for some reason, is strapped to the leafy spray of the mast. How it glistens and gleams! By standing on the lower branches he can reach it easily with his carving knife» [175, p. 4]²⁸. І знову – немає ані імені, ані опису зовнішності, оскільки для наратора, персонажі якого репрезентують себе своїми гріхами, це другорядне.

З-поміж цих людей виділяється хіба що постать Блазня. На відміну від інших персонажів картини Босха, яких «оживляє» Г. Нормінтон, Блазень усі «радощі життя», як і надію «піднятися в Небо», всерйоз не сприймає й тримається окремо. Саме через нього автор, подібно, виражає свою позицію, хоча герой також зображений досить експліцитно: «Indifferent to his neighbor`shunger, a jester crouches in the rigging. A slight, scrawny figure, this licensed FOOL sips from a cup and turns his back on the others. The expression on his face is one of almost serene nonchalance; horses and donkeys nodding into their troughs look no more perplexed by the world than does our tassle-arsed friend. We should note, in his left hand, a moronic scepter – a baton topped with a mask. It might almost be a mirror, though an unflattering

їх і справді важко. Вони завжди разом. Ніхто не пам'ятає той час, коли поряд не було інших. З чого, втім, не витікає, що союз цей заснований на безкорисливих засадах. Якщо б вони були (для прикладу) триголовим чудиськом, голови побилися б за їжу, призначену для одного і того ж шлунку. Вони, як кровні брати, одержимі думкою про братовбивство: кожен таємно мріє позбавитися від інших. Але це все одно, що відрізати собі руку або ногу. І лише з цієї причини у них не доходить до кровопролиття.

²⁸ НЕНАЖЕРА також не володіє скільки-небудь виразними відмінними рисами, крім прагнення набити собі черево. Всі його думки – тільки про смажену курку, невідомо з якої такої радості притороченої до гілки на щоглі. Як виблискує вона, як лисніє! Стоячи на нижніх гілках, він без зусиль дістає до неї ножем.

one. For unlike the Fool's face, which it mocks, the mask grins with obdurate mischief» [175, p. 4–5]²⁹.

Блазень у традиційних культурах відіграє особливу роль: адже трікстер – гість з міфічного часу, коли ще не існувало строгої регламентованості, і постать його знаменує стихію «карнавалу», звільнення від звичних соціальних ролей, розкріпачення всього забороненого [90, Т.2, с. 27]. Блазень змушує пригадати подібних персонажів при королівських тронах – людей, які «за фахом» лише виконували роль дурнів. У Г. Нормінтона Блазень уже своєю відстороненістю від розваг усієї компанії привертає увагу. Він на кораблі як спостерігач, що дивиться на інших «зі сторони». Майже таким є і ставлення автора до своїх персонажів. З певною обережністю можна провести паралель Блазень – Автор.

Саме в рамках образу Блазня у Г. Нормінтона від самого початку виникає тема маски. Важливо, що Блазень і його «професійний атрибут» маска не ототожнюються, а навпаки, протиставляються, до того ж суттю блазнювання є Мудрість, а функцією Маски – приховування цієї Мудрості: «What does one say of a man who *professes* folly? Who wears his foolishness on his skin and keeps his wisdom to himself? Is the mask's hilarity a clue to his concealed nature? Or should we trust the surface, and accept that only a man with ass's ears can enjoy self-possession? The Fool is a sage, his mask a fairground mirror held up to Nature» [175, p. 5]³⁰.

Схоже, що Блазневі спочатку відводилася якась особлива роль з-поміж інших личин цього роману: можливо, він мав стати наріжним каменем авторської концепції. Тут також простежується ще одна суттєва колізія: подібно, що Нормінтон, разом з апеляцією до

²⁹ Байдужий до мук свого товариша БЛАЗЕНЬ сидить, скорчившись на такелажі. Кістлявий і худий цей професійний дурень обернувся спиною до чесної компанії і попиває собі вино. Він весь – відчужена безтурботність; такі самі коні й віслюки, занурені в свої кінські або віслюкові думки. Зверніть увагу на блазнівський скіпетр у нього в лівій руці – палиця з набалдашником у вигляді маски. Маска – майже як дзеркало, але невслесливе. На відміну від обличчя Блазня, з якого вона глузує, маска насміхається озлоблено.

³⁰ Що сказати про людину, для якої дурість – ремесло? Який дурість свою виставляє напоказ, а мудрість тримає при собі? Можливо, веселість маски – ключ до розуміння його прихованої натури? Чи судитимемо ми за зовнішністю і приймемо як данину, що дійсна упевненість в собі доступна лише людям, які не бояться напнути на себе безглуздий ковпак? Блазень – мудрець, а його блазнівська маска – криве дзеркало, яке він виставляє перед Буттям.

церковної культури, Рабле, Еразма, Брандта та власне Босха має у підтексті ще одну константу, з якою активно полемізує.

Йдеться про книгу бельгійського автора Ш. де Костера, написану на основі фламандського фольклору про Уленшпігеля, яка донедавна сприймалася як декларація «вивільненої тілесності» й «гімн Життю». Активно й войовничо спрямована проти традиційних християнських (мабуть, точніше було би сказати – католицьких) цінностей, насичена язичницьким духом прославлення плоті й свободи від традиційної моралі, вона свого часу помітно вплинула на настрої європейського читача й навіть була колись оголошена марксистським критиком Р. Фоксом зразком і каноном сучасного роману, «народною книгою», яка має стати взірцем для сучасного письменника (по суті, творові де Костера відводилася роль, яку в соцреалізмі почне грати «Мати» Максима Горького) [128]. Уленшпігель де Костера – блазень не «скептичний», а «патетичний»: він беззастережно вірить у життя, залите сонячним світлом, у чуттєві радощі власного тіла й майбутнє земне процвітання батьківщини, яка звільняється від «католицького дурману», й бере активну участь у збройній боротьбі проти іспанців-окупантів. Девізом фламандського народного блазня у Костера «шкіра моя – одна броня, на тілі – броня друга» приховується не свідомість, а плоть [60, с. 478], а ім'я Уленшпігель означає «Я – ваше дзеркало»; він не відсторонений від суспільства, а є його виразником та ідеологом; блазнівство його претендує на прояснення «справжньої» суті життя, на, так би мовити, «зривання всіх і всіляких масок», викриття фальшивих цінностей, якими для де Костера є цінності християнської культури. Слово «дзеркало» тут означає «пізнання» світу, а не його «відбиття».

Блазень же Г. Нормінтона глибоко розчарований у простодушних сподіваннях побудувати на землі щасливе життя й вічно тілесно процвітати, його мудрість співзвучна біблійному «ніщо не нове під сонцем» (Ек. 1:9), і ховає він не стільки своє скарлючене тіло, скільки гостру свідомість, яка шокує. Прикметно, що саме його вустами в «Кораблі дурнів» відверто проголошується постмодерністська декларація: «It's hard to invent outside your time» [175, р. 10]³¹. Це справді постмодерністський погляд на світ, в якому

³¹ Важко вигадати ще щось нове, коли все вже давно вигадане.

вже все неодноразово було, і автор постмодерністського твору лише по-новому з'єднує ті елементи, які вже багато разів були «використані» до нього.

Тут доречно процитувати відому зарубіжну дослідницю Р. Краус: «Жодній культурній умовності не судилося залишатися незмінною» [62, с. 277]. Г. Нормінтон якраз і підсумовує досвід таких «культурних умовностей», і саме тому в цій системі маска не випадковий аксесуар, а розгалужений нараційний прийом, покликаний розкрити тотальне розчарування автора в різних позиціях та концепціях, висунутих європейською культурою упродовж тисячоліть, насмішку над ними. І найперше – у цінностях, які надихали Ш. де Костера. Але усе ж таки Блазня, подібно, відсунуть на більш далекий план, про що скажемо далі.

Стилістику карнавальної культури, на яку так широко спирався де Костер, Г. Нормінтон також використовує в зовсім інших цілях, ніж він. Досить зауважити, що властива народній культурі гривуазність, у якій кохався де Костер і захоплено естетизував її (за З. Фройдом, сороміцьке й відверте, яке викликає шок, називання всіх фізіологічних випорожнень є виразом сексуальної активності), у Г. Нормінтона (за зовнішнім «юнацьким захопленням» непристойностями) врешті-решт сприймається як щось недвозначно огидне. Пригадаймо з цього приводу роль потворного, ницого, жахливого як естетичних категорій: щоб правдиво й повно відтворити життя яким воно є, митець не мусить уникати цих моментів. Автор сучасного варіанту «Корабля дурнів», якому було на момент написання твору лише двадцять п'ять років, що називається, «відтягується», насичуючи свій твір порнографічними картинами грубого сексу та натуралістичними описами пожирання, травлення, блювотиння й випорожнення. Наслідуючи безсмертну традицію Рабле – шокувати благопристойну свідомість тим брудом і жахом, які, проте, є невід'ємною складовою реальності (чого варта хоча б «медична» рекомендація автора «Гаргантюа й Пантагрюеля»: «злизувати піт хворих венериків»), традицією, закоріненою в карнавальній культурі з її уїдлигим приниженням усього «спіритуального» й «високого», – Г. Нормінтон щедро насичує художню тканину своїх романів провокаційними щодо класичного естетичного канону й однозначно покликаними викликати безмірну огиду деталями. Описуючи персонажів, письменник створює цілий

світ запахів, звуків, зорових вражень, але світ потворний та гидкий: «Place your nose in proximity to a stranger`s armpit: such is the effluvium of the DRINKING WOMAN`s breath» [175, p. 3]³²; «His guts are turmoil; they must be worming and heaving inside him, making him wheeze and retch overboard. It cannot be sea sickness, for reasons already given. Nor travel sickness, since the boat is going nowhere. It must be the drink. Yes, that`s it: the Penitent Drunkard has reached midnight in alcohol`s Faustian bargain. Even his hair is sick, matted and oily. Gripping the rigging with white knuckles he manages, from somewhere, to rustle up another helping» [175, p. 5]³³. Навіть неживі речі тут перетворюються на гротеск і поводяться як у страхітливій фантазмагорії, примушуючи здригнутися від огиди – як, наприклад, куряча тушка, від якої відтинає усе нові шматки Ненажера. Як сам Ненажера бридкий, так само відразливим є предмет його бажань, що знаходиться поруч і вабить своїм виглядом збоченця приступити до трапези: «And yet, at every attempt to nick a silver of its flesh, the bird`s rectum shrieks the foulest invective. The blade trembles and the Glutton lowers his knife; for a carcass that knows such dirty words can hardly be appetizing» [175, p. 4]³⁴. Погодьмося, це не захоплення «квітуchoю плоттю», а радше характерна відраза аскета. «Чуттєвий блиск речей», який так вабив людину Модерну, виразно згасає, а самі речі перетворюються на гниття та порох. Недаремно ж К. Брук-Роуз відзначає, що «у постмодерністській літературі відбувається крах мімезису» [148, с. 190].

Є. Босх, суворий фламандський майстер, характерний представник Північного Відродження, сполучав витонченість індивідуальної митецької манери і справді народну наївність у спробах проілюструвати моралістичні установки християнства «прикладками» з живого життя: його картини – паралель до церковної проповіді, в якій панує догма і повчання, на обрії загрозливо присутні демонічні постаті, які чатують на грішника, а повсякденне

³² Тикніться носом у чужу пахву – приблизно такі ж пахощі йдуть від П`ЯНОЇ БАБИ.

³³ У животі у нього все вирує; все колишеться і клекоче і виливається в блювотних позивах назовні. Це дійсно не морська хвороба, бо причини і так очевидні. Корабель стоїть нерухомо, тобто бідолаху нудить не від хитавиці, а з перепою. Так, саме так: наш Пияк, що розкався, цей Фауст від алкоголю, вже досяг півночі в обладдці з дияволом. Навіть волосся у нього наче хворе – сальне та скуйовджене. Вчепившись в такелаж білими пальцями, він видавлює з себе ще порцію.

³⁴ Та все ж при кожній його спробі відрізати шматочок м`яса, що вабить, пташиний зад вивергає брудну лайку. Лезо здригається в руці і Ненажера перелякано опускає ніж; бо тушка, яка знає такі слова, відіб'є апетит у будь-кого.

життя лише дає матеріал для доведення «нищості тваринного існування», позбавленого духовної наснаги, небезпек, які чекають на того, хто живе не за заповідями.

Загальником стало те, що мистецтво Є. Босха ґрунтується на християнських засадах Середньовіччя, і його картина «Корабель дурнів» не виняток. Водночас цікаво, що у християнстві корабель став стійкою алегорією Церкви [163, с. 274]. Сама назва «Корабель дурнів» є типовим середньовічним народним паралелізмом до поважної церковної алегорії «Корабель (Ковчег) спасіння»: адже Церква мислилася й навіть будувалася візуально як «корабель» з його щоглами, а символічно – як ковчег Ноя, в якому серед безодні гріховного моря житейського рятувалися обранці Божі. «Корабель дурнів» Г. Нормінтона є такий собі «антиковчег», в якому зібралися ті, хто довіряє не «духові», а «плоті», й живе не за покликом культури, а за голосом натури. Нехай навіть з-поміж них такі постаті, як Монах: викриттю недостойних кліриків присвячено безліч сторінок середньовічних текстів.

Після Загального Прологу, що є описом персонажів картини Босха, слідує Розповідь Плавця, в якій фігурують три юнаки, об'єднані наївним і небезпечним служінням Високому Коханню, хоча Прекрасна Діва, яка його втілює, з'являється кожному з них у різних особах.

Розповідь П'яної Баби ґрунтується на служінні Коханню брутално-фізичному, Його Величності Сексу (історія Белкули).

Розповідь Монашки – історія служіння смертоносному платонічному Коханню-Мрії.

Розповідь П'янички, який розкався, – історія сліпого служіння Науці й гіркого прозріння.

Розповідь Блазня – історія про зрадливу й смертоносну прихильність королевича до слуги.

Розповідь Монаха – історія про плекання кволою людиною прекрасного Саду, який виявився чужою власністю.

Розповідь Співаків-горлодерів – історія про темну владу нечистої сили над життям людини.

Розповідь Ненажери – історія про руйнівну Пристрасть до Їжі.

В Епілозі Корабель і всі Дурні гинуть, але вцілілий Плавець простує у морі до нового, точнісінько такого самого корабля, й усе розпочинається з початку. Зауважимо, що цей мотив прозвучав

раніше у С. Бранта: дурні можуть не встигнути на «його» корабель, але у цьому немає трагедії – слідом пливе наступний; все одно всіх чекає смерть у морі [23, с. 157].

Картина на перший погляд може видатися нелогічною та безсистемною. Чому, скажімо, автор розпочинає з розповіді Плавця, потім переходить до теми кохання (три історії – три «маски» оповідачів), а далі йдеться про деградований світ учених, зрадливість та непевність королівської прихильності, чому й прекрасний сад, змагання жителів міста з темними духами потойбічного, і все завершується чомусь розповіддю Ненажери.

Але погодьмося, що за всієї зовнішньої різноманітності й примхливості поведінки Дурня у Босха й Нормінтона, за різниці світовідчуття двох митців, що належать різним епохам, модель існування цього Дурня одна й та сама: це Пристрасть, якій людина служить, мов раб, даючи над собою владу тому чи іншому своєму бажанню.

В основі кожної з пристрастей, узятих Г. Нормінтоном за об'єкт зображення, лежить прагнення індивідуума оволодіти зовнішнім світом, вийти за межі свого «я». Ці пристрасті можуть розкручуватися, так би мовити, «в голові» (підліткові мрії про Прекрасну Жінку, безумне кохання дівчини до Мертвого Нареченого), а можуть буяти в світі тілесності (невгамовна всесвітня коханка Белкула, Ненажера, що з'їдає сам себе); пристрасть володіти матеріальним світом набуває форми наукового ентузіазму (від якого незабаром мало що залишається) або ж повного підкорення соціально нижчого за себе «друга» і перетворення його на невинну жертву; ця воля до влади поширюється й на реально даний людині Сад Життя, й на темну сферу духів, що існують в окультному вимірі. Тобто в основі твору Г. Нормінтона – екзистенціальна ситуація самовизначення ренесансної людини в її бутті й поведінці.

Власне, перед нами – спроба створити якийсь універсум людського буття, ще й у контексті метафізичних полів, які перетинаються зі світом людини. Це цілком відповідає установкам постмодерністської свідомості, яка прагне до всеосяжного підходу й ультрасистематизації, що реалізується у відповідній художній програмі. І. Скоропанова відзначає еkleктичний та полісемантичний характер постмодерністської поетики, називаючи її «підсумком

накопичень усіх культурних епох» або «кентавром, що миготить (множинністю смислів)» [112, сс. 61, 65].

«Маскарад», у рамках якого письменник розгортає свою екзистенціальну тему, у жанрово-формальному плані є не стільки епічною, скільки драматичною структурою, яка мимоволі примушує пригадати старовинні дійства на зразок містерій: це полілог, який чергується дрібними діалогами, але кожний розгорнутий монолог від особи того чи іншого персонажа будується як епічний текст. Все це, за значного опертя на класичні жанрові традиції, є зрештою експериментальною формою, яка за інерцією ще може іменуватися романом, але за суттю є чимось значно складнішим та багаторакурсним. І це знову ж таки типово для твору постмодернізму, який важко вкласти в якісь чітко визначені жанрові канони.

Прийmemo це за гіпотезу, яку спробуємо довести. Тому перейдемо до конкретного дослідження кожної наративної ситуації й проаналізуємо принципи створення авторської маски у кожному конкретному випадку.

Авторська маска може реалізуватись у художньому творі по-різному. Ми будемо ґрунтуватися на концепції, запропонованій О. Осьмухіною. Дослідниця однією з форм функціонування авторської маски називає стилістичний прийом, що полягає у стилізації мови автора під манеру зображуваного персонажа [99, с. 17]. «Корабель дурнів» Г. Нормінтона, власне, будується на цій ситуації, вона є його внутрішнім стрижнем, основою архітекtonіки цього твору, який досі у цьому аспекті не вивчався.

Вказане дослідження зосереджується на характерному «маскараді», яким є наративний рух «Корабля дурнів». «Постмодерністська свідомість (менталітет) антидогматична і плюралістична, її головна прикмета і внутрішнє джерело руху – сумнів, відмова від альтернативного вибору «або–або» на користь широкого спектру рішень «і–і», «не віддаючи перевагу жодним традиційним художнім моделям, постмодернізм здатний черпати з будь-яких духовних надбань» [34, с. 43].

Цей парад масок можна трактувати принаймні у двох суттєвих аспектах. Перший обраний самим автором: це ситуація екфрасису, або образної аналогії – оповідь ведеться по черзі від імені кожного з

персонажів відомої картини Є. Босха «Корабель дурнів», сповненої старовинної християнсько-моралізаторської символіки.

Постмодернове мислення пантекстуальне і звернення до екфрасису визначене самою структурою постмодерністської свідомості. Недарма Р. Барт вважав, що текст створюється шляхом нескінченного плетіння безлічі ниток, в яких заблукалий суб'єкт зникає, подібно до павука, розчиненого у продуктах власної секреції, з яких він плете павутиння [12, с. 515]. Зокрема вивчене вже досить детально явище екфрасису як в англійській поезії – з поглибленим аналізом таких питань, як сучасні теорії екфрасису, його генеалогія та еволюція й функціонування в англійській літературі [118], так і в сучасній англійській постмодерністській прозі (Дж. Фаулз) [146]. Прикметне також дослідження Н. Бочкарьової та І. Гасумової в якому досліджено не лише екфрасичний дискурс у романі сучасної англійської письменниці Т. Шевальє, а й типи й символіка екфрасису та пов'язані з цим композиційні принципи англійського постмодерністського роману взагалі [22].

Другий же аспект – існування тексту роману Г. Нормінтона у просторі народної «карнавальної культури», з її поетизацією у стихії язичницько-земного й чуттєвого. Та якщо перший аспект роману Г. Нормінтона вже підлягав науковому аналізу, то на другий, подібно, ще ніхто не звертав уваги, хоча ситуація, як кажуть, лежить на поверхні й обіцяє цікаві результати, особливо ж якщо брати до уваги безпосередні оцінки самого автора.

3.2. Плавець як мандрівник у вирі «чуттєвого блиску»

На самому початку тексту вміщена Оповідь Плавця, що створює певну семантичну паралель скептичній позиції Блазня і, навпаки, різко контрастує з «фламандськими» веселощами більшості пасажирів Корабля. Навіть більше, вона співзвучна з церковною концепцією людини («Я подорожній на землі, не приховуй від мене заповідей твоїх», Пс. 118, с. 19), і недаремно наратор зауважує, що Чернець міг би схвально поставитися до останнього з акторів цієї «безподійної», за словами письменника, комедії. Адже «The SWIMMER is an avowed foe to material vanity. Having renounced worldly ways, he occupies himself with Speculation.

‘All the world clings to *matter*,’ he believes. ‘Where as I am not too proud to go naked as a worm. The measure of a man lies not in the cut of his cloth’.

Pleased with his bold assertions, the Swimmer lacks the authority of a thousand books to substantiate them; yet to hear him soliloquise on any subject is, he believes, an almost physical pleasure» [175, p. 7]³⁵.

Плавець – єдиний, хто прибув «здаля», постать, що, умовно кажучи, виходить за рамки сюжету картини, на якій панує вічна застиглість. Він – як таємничий мандрівник у чужорідній стихії води («морі житейському»), виснажений і прагне спокою та хоча б необхідного мінімуму земних благ. Але внутрішньо він до цього «матеріального» світу належить лише почасти. Така «метафізична» позиція в системі образів «Корабля дурнів» мусила бути представлена, оскільки для постмодерніста цілісної реальності не існує, через що дуже важливими є «алюзії прихованого» [169, с. 150].

І ось Плавець, діставшись до борту корабля, жалісно й увічливо просить кинути йому жменьку вишень, які ваблять його своїм апетитним виглядом. Хтось, як можна здогадатися з подальших слів вдячності Плавця, таки кидає йому вишні, й усі з цікавістю розглядають нового учасника подій:

«The crew watches this naked apparition. He pops cherries into his mouth with hollow intakes of air, munches the flesh secretly, then pulls out the beheaded stem<...>The Swimmer knows how to toy with an audience» [175, p. 9]³⁶. Якщо пригадати, що вишні – символ гріха, то, скуштувавши їх, цей персонаж, що приплив невідомо звідки, зразу долучається до сфери «гріховного», стає одним з компанії «дурнів», що пливають на «Кораблі дурнів» і готові сміятися з усього – навіть з викинутих у воду кісточок.

³⁵ ПЛАВЕЦЬ – непримиренний супротивник матеріальних благ, як і суєтної пихатості. Відкидаючи мирську суєту, він присвячує себе Роздумам.

– Світ чіпляється за матерію, — проголошує він. – Я ж не впадаю в гординю і не боюся з'явитися на людях голим, якхробак. Покрій вбрання не є мірилом гідності людської.

Плавець не читає вчених книг, йому вистачає і власних сміливих думок. І він щиро переконаний, що слухати його монологи на будь-яку тему – це майже фізичне задоволення.

³⁶ Компанія мовчки витріщається на це оголене явище. Явище ж набиває повний рот вишень, чавкає соковитою м'якоттю і витягує з рота обезголовлений корінчик <...> Плавець знає, чим потішити публіку.

Водночас щось таки примусило Плавця покинути тверду землю й плисти в морському просторі навмання? Ця колізія – танталова мука прагнення чуттєвих радощів і водночас глибокий сумнів у гедонізмі – стає основою концепції цього твору. Тому фактично Плавець виступає тут протагоністом, очима якого подано одивнений опис судна і якому автор довіряє висловлювати найважливіші сентенції. Втім цікаво що Плавець водночас – і учасник подій, і спостерігач, що їх описує. Це перегукується з образом автора в романі та його функцією як скриптора. Як і Плавець, він виникає у фіналі як постать «з іншого виміру» – змальовується досить аскетичний автопортрет письменника, начебто побачений «очима» одного з персонажів Корабля, й семантично-композиційна врівноваженість цих двох персонажів – Плавця й Автора – наводить на думку про певну ідентичність. Це потребує надалі окремої уваги.

Характерно, що в монологі Плавця фігурує як один з головних героїв такий собі Бальдассаре, який характеризується як сенсуаліст: «He had encountered the term in his service as eyes to a blind scholar. 'Sensualist,' the cleric explained, his face as sour as a lemon-sucker's, 'a man that lives by, or for, the senses. With emphasis on the tongue, lips, fingertips and... Beginning with a taste for cake, or over-frequent bathing, the sensualist immures himself in the body. Agape, the sacred love for one's fellows, yields to Eros and honeyed ruination'» [175, p. 13]³⁷.

Саме гедонізм, чуттєва чи емоційна або інтелектуальна насолода – основний магніт вчинків персонажів «Корабля дурнів».

Відтак постать Плавця, який немовби перебуває поміж двома стихіями – моря й ковчега, набуває ключового значення. «The Swimmer holds that nothing is worth than surrender to the Two Universal Laws – Gravity and Boredom. (Gravity is a surfeit of fear and melancholy; Boredom is the centrifugal force of the cosmos.) Delighted to encounter so many strangers in one bark, he attempts again and again to attract their

³⁷ Це замудре слово вичитав він в одній розумній книзі, коли служив читцем у сліпого вченого клірика. «Сенсуаліст, – пояснив церковник і скривився при цьому, неначе з'їв лимон, – це така людина, яка живе тільки відчуттями або ж заради відчуттів. Особливе значення в чуттєвому сприйнятті мають губи, язик, кінчики пальців і... Сенсуаліст ув'язнює себе в своє тіло, наче у в'язницю, що виражається в надмірностях плотських задовольень чи то від солодких страв, чи то від частих відвідин купальні. Агапе, любов священна, відступає в душі його перед Еросом і медовою погібеллю.

attention. How his lungs burn, how his heart aches to share his wisdom with them» [175, p. 7]³⁸.

Як ми дізнаємося з подальшої розповіді, мудрість, набута Плавцем у його мандрах, полягає в тому, що на світі немає нічого сильнішого від Любові. Конденсує в собі цю ідею Прекрасна Жінка, яка існує начебто в іншому, неземному просторі й часі, практично поза тілом та його потребами, і їй відводиться роль Вершительниці Долі (певною мірою цей «германо-романський» ідеал у християнську епоху контамінувався з образом Діви Марії). Психологічні корені архетипу Ідеальної Жінки – в психіці чоловіка, який у підлітковому віці ідеалізує протилежну стать, себе ж мислячи «нікчемним» і «брудним».

Звичайно, цей комплекс перш за все репрезентує Поет: адже й Данте усе життя надихався образом побіжно побаченої в соборі неповнолітньої Беатриче.

Історія Трьох Юнаків, зачарованих магією Жінки, спровокована саме Поетом. Цей поет – Альфонсо, один з юнаків – дійова особа розказаної історії: «'Poeta', he had declared himself to his friends... He copied Art at Nature's expense; he copied Nature without much Art. For the lack of an earthly or Heavenly muse, the mind-sprouted laurels wilted on his brow» [175, p. 13]³⁹. Тут вперше виникає характерна для всієї романістики Нормінтона «тема «недостатності», оманливості й непотрібності праці митця, а може, й мистецтва загалом» [71, с. 17].

Виділені в тексті роману курсивом ламентациї юнаків, які очікують Кохання, – бліді й риторичні, хоча й створюють враження крихкої й чистої ніжності. Кохана стає «таємним світом», який протиставляється «зовнішньому» світові з усіма його принадами – навіть славою, цією жаданою супутницею юності: «*Fiammeta would*

³⁸ Плавець стверджує, що найгірше для людини – підкорятися Двом Універсальним Законам: Усесвітнього Тяжіння і Усесвітньої Нудьги. (Тяжіння є надлишком страху і меланхолії; Нудьга – відцентрова сила космосу). Вельми задоволений появі човна, де на борту стільки нових людей, він знов і знов намагається привернути їхню увагу. Він усім серцем і легенями горить поділитися з ними своєю мудрістю.

³⁹ Свого часу він так і представився своїм друзям – «Poeta»... Він копіював Мистецтво за рахунок Природи; він копіював Природу, але без особливого Мистецтва. За відсутності земної і небесної музи уявний лавровий вінок в'янув у нього на чолі.

be my private world, the obverse to my public self» [175, p. 15]⁴⁰ (курсив автора).

У свідомості закоханого юнака виникають цілком очікувані паралелі між його почуттями до коханої та історіями кохання, закарбованими у світовій культурі. Він згадує історію Данте та Беатріче, а кохана жінка у дусі традицій поетичного мистецтва називається Музою, яка самим своїм існуванням дарує натхнення: «*Dante had his Beatrice, youngest of Love`s angels. So in her I`ve found my Muse, the spring and subject of my canzone*» [175, p. 16]⁴¹ (курсив автора).

Зовнішність коханої змальована з вживанням традиційних порівнянь: зуби – як перли, а нігті – як перламутр. Вона веде юнака зеленим лабіринтом до саду, всередині якого він бачить натюрморт, що перейшов з полотна в реальність: «*At its centre a marble table stood, draped in laburnum. Arranged upon its surface sat silver plate and a Venetian mirror. There were oranges and gaudy parrot feathers, and a statue of three gilded youths frozen in leave-taking*» [175, p. 16]⁴² (курсив автора).

Позолочена статуетка трьох юнаків, розташована на столі, недвозначно натякає на трьох юнаків – героїв оповіді. Вони – ніби іграшки у світі жінки, яка царює й володарює у цьому саді життя. Мотив чоловіка як іграшки в руках жінки повториться ще виразніше та жахливіше, коли на колінах жінки будуть лежати фігурки трьох чоловіків зі справжнім волоссям на голові. Ці фігурки можуть викликати асоціації з ляльками вуду, які нібито дарують повну владу над тим, кого вони зображають [175, p. 18].

Мотив долі виразно звучить в останніх словах. Кохана для цих романтичних юнаків – втілена мрія, фантазія, що ожила, і, звісно, це – та, що була призначена «від народження». Але щастя скоро минає, і кохання, як і краса, має свій кінець, який юнак уже передчуває, воно наштовхує його на філософські роздуми про життя

⁴⁰ І вона, Ф`яметта, стане моїм таємним світом, де я знайду відпочинок від утомливої слави (цікаво, що ім'я «Ф`яметта» взяте з «Декамерона» Боккаччо, в якому ця героїня представляє «романтичну» лінію).

⁴¹ У Данте була Беатріче, наймолодша зі всіх ангелів небесної Любові. Так і я знайшов свою музу, – предмет і джерело моїх канцон.

⁴² У центрі саду був мармуровий стіл, прибраний квітами вербняка. На столі стояло блюдо з срібла і венеціанське дзеркало. Там були ще апельсини, і яскраве пір'я папуги, і позолочена статуетка – троє хлопців, застиглих в мить прощання.

і смерть: «*At the very instant of its birth we feel its death in the offing. I prayed that she might prove eternal, my bella donna. That I might walk from work one day and find her incarnate, plucked palpable from the shadows*» [175, p. 18]⁴³ (курсив автора).

Ці міркування – алюзія на романтичну концепцію двох світів (мрій та реальності), які завжди існують поруч і які трагічно не збігаються.

Міф про Жінку як Господиню Долі, який розповідає Плавець, стає точкою відліку у перебігу подій, трампліном у міркуваннях про тілесне та духовне, розгорнутих у монологах персонажів «Корабля Дурнів».

3.3. Історія Белкули як модифікація міфу про Афродіту Пандемос

У всякого юнака підлітковий страх перед жінкою долається в брутальних актах її приниження та осквернення, часто просто психологічного чи вербального, але усе це має характер осягнення, «освоєння» Іншого, «підібгання» недоступної й чистої Жінки до рівня своєї «недосконалості». І це – необхідна складова Ініціації, в період якої, за К. Юнгом, підліток виходить зі світу Матері й входить до світу Батька. Цей конфлікт двох статей, в якому кожна сторона має право на власну ідентичність, має алтерний (релігійний) аспект (термін М. Тейлора; див.: 42, с. 19–20), що продукує міфотворчу енергію.

«Недоступна» Прекрасна Жінка в якийсь момент стає «доступною», що викликає сум'яття почуттів і трохи лихоманковий ентузіазм юнацької гіперсексуальності.

Історія Белкули якийсь час наводить на думку, що молодий письменник симпатизує винятково Плоті в її буйному вітальному бутті, ніким і нічим, крім власного позиву «матеріально бути» і множитися, не керованою. Чи, може автор у своєму першому романі, вкрай іронічно потрактувавши в розповіді Плавця Афродіту

⁴³ У саму мить зародження любові ми вже знаємо, що у недалекому майбутньому вона помре. І я молився лише про одне: щоб вона жила вічно, моя прекрасна пані, щоб коли-небудь, як я повернуся з роботи додому, вона б чекала мене там, втілена в людську зовнішність, щоб вона, виткана з тіней, знайшла плоть.

Уранію – Любов Небесну⁴⁴, натомість зухвало, з викликом порушує всякі норми пристойності, встановленої за два тисячоліття християнської цивілізації? У всякому разі історія Белкули дійсно за розмірами значно переважає багато інших розділів книги й написана з певним захопленням. Утім ця розповідь вкладена в уста П'яної Баби і має невловимий іронічний присмак щодо цінностей фемінізму. Адже Белкула є сатиричним втіленням постмодерністської феміністської думки, за якою жінка насамперед є об'єктом чоловічого бажання – і не більше [10, с. 95]. Додамо, що тема «надмірного» кохання у С. Бранта теж займає декілька розділів «Про залицяння», «Про перелюбство», «Про насолоду» [23, сс. 57–60, 79–83, 106–107]. Німецький поет ще у XV ст. виразно дидактично повчає: «Кто похоти покорный раб, // Тот нищ умом и духом слаб» [23, с. 106] – мораль стара, а проте ніколи не втрачає актуальності.

Історія Белкули є, по суті, викладений мовою людини пізнього західного Середньовіччя древній міф про Богиню Родючості у всій його язичницькій невимушеності та відвертості. Утім мова середньовічного оповідання покликана не просто створити комічний ефект – не втримати, мовляв, у рамках християнської пристойності нуртування живої плоті! Ця стилістика, за всієї її «карнавальної» соковитості, покликана окреслити певні «дидактичні» рамки, через які, неначе опара через краї, постійно перевалюється сексуальна енергія героїв, не знаючи впину: «Atop a haywain one morning, Hildegard von Spewer, maddened by sap and cuckoos, raises her arse to greet the sun; whose celestial fire is eclipsed by Martin the farmboy. Finding herself knocked up out of wedlock, desperate Hildegard (only daughter of Oswolt von Spewer, merchant) takes herbs in hope of miscarriage. Cramps, explosive bowels and gruesome piss follow, the poisons putting off new advances from Martin but failing to penetrate Hildegard's womb. Only the girl's astounding fatness allows her to hide,

⁴⁴ Ця дихотомія походить від Платона, який склав (чи опрацював) міф про протилежність двох Афродіт: Афродіти Уранос і Афродіти Пандемос (Афродіти Земної та Небесної), міф, канонізований у відомій картині генія Ренесансу Тіціана. Але у цій картині дещо більше: конфліктність двох первенів християнської цивілізації – антично-гедоністичного і біблійно-спиритуалістичного. У народній карнавальній культурі, що була проміжною ланкою між язичницькою міфологією та свідомістю пізнього Середньовіччя й Ренесансу, міфологізація як спосіб осягнення законів буття посідає одне з найзначніших місць.

within its folds, the swelling mark of her shame» [175, p. 29]⁴⁵ (*тут і далі підкреслено нами; СА. ОК*). Тут вже немає й сліду від романтичного кохання, про яке йшлося у попередній оповіді – лише груба й вульгарна фізіологія, позбавлена навіть натяку на почуття. Гра гормонів, помножена на інстинкт, нехтування норм (дитя народжується поза шлюбом, у результаті, як сьогодні би сказали, «випадкового сексуального зв'язку») – з цього розпочинається біографія Белкули.

Характерно, що услід за вибухом «незаконного» сексу та зародження життя йде відчайдушне й ще гріховніше за своєю суттю зазіхання на це життя, гниття й розклад органіки. Судоми у животі, жахливий пронос та невпинні потоки сечі стали побічними наслідками невдалого аборту Гільдегард. Запам'ятаймо це поєднання: воно проходить лейтмотивом через всю історію Белкули, дочки Гільдегард.

Белкула постала на світ у контексті вітального, позбавленого усякого віяння духу, вибуху плоті й стабільно у цьому вимірі перебуває. Навіть більше, вдруге народитися їй випадає у лігві дикої свині, яка пригріла й вигодувала покинуту людську дитину. Свиня, традиційний образ брудної хтивості, наче передає дівчинці звірячу вдачу: цей варіант Мауглі не «олюднює природу» – навпаки, природа тут цілком поглинає людське єство. Витягнена мисливцями з нори «матері» дівчинка має жалюгідний і огидний вигляд [175, p. 32].

Але й далі її розвиток цілком вкладається у рамки тваринно-фізіологічного існування, де немає нічого, що робить людину людиною. Та й життя її між людей важко назвати справжнім життям: тут не було ані дитинства, ані пробудження інтелектуальної допитливості, ані духовних рухів. Лише сексуальна зрілість розбудила цю дрімотну натуру, для якої секс став своєю рідною

⁴⁵ Одного разу вранці на сіннику Гільдегард ван Нудило, збісившись від соків, що бродили в крові, підняла свій зад, щоб зустріти схід сонця; її божественний вогонь був затьмарений Мартіном, працівником ферми. Незабаром виявивши, що в утробі її зріє плід від позашлюбних забав, Гільдегард (єдина дочка Освольта ван Нудили з купецького стану) у відчаї почала пити трави, сподіваючись на благополучного викидня. Різи і судоми в животі, страшний пронос і потоки нестримної сечі – такий був результат пиття отрути, через що подальші наміри Мартіна в плані плотських утіх стали неможливими, але плід в утробі Гільдегард залишився незайманим. І лише вражаюча огрядність дозволяла дівчині приховувати в складках жиру живіт, що росте, – ознаку ганьби.

релігією, сенсом життя: «For flesh has revealed its pleasures to her, as the soul may True Religion. Nor can Belcula`s appetites be sated by one little man. Like Nature, her passions are changeable. She is various, bountiful, humid. The libations that men offer are drops of rain on thirsty soil: accepted, absorbed and always insufficient» [175, p. 39]⁴⁶. Наня Золя, що досі була своєрідною «найвищою планкою» жіночої сексуальності в літературі, має бути посоромлена: її міфологізована, вкрай гіпертрофована сексуальність – ніщо перед щедрою й нерозбірливою відкритістю Белкули усій природі: «Even the bull in the paddock is driven wild by the love-potion that seeps from Belcula`s roges» [175, p. 42]⁴⁷. Белкула – ніби антропоморфізоване втілення родючих якостей природи (недаремно ж Мопассан свого часу у романі «Сильна, як смерть» назвав природу «великою самицею»). Белкула – уособлення Сексу. Образ героїні виразно побудований на основі гіперболи, яка, за відомим висловом О. Потебні, є «результатом ніби якогось сп'яніння почуттям, що заважає бачити речі в їхніх справжніх розмірах» [103, с. 254]. Гіперболізована Жіночість підкреслюється через порівняння з образами класичної літератури, які тьмяніють і мають дещо мізерний вигляд поруч із цією могутньою, велетенською постаттю, яка прийшла чи то з архаїчного міфу, чи то зі сторінок сучасного підліткового комікса: «She is to whores what Bayard is to horses: a sexual giantess. No *kermesse* freak could satisfy her, not Polydor or Argayon, nor hugely hung Gouyasse. Wallowing in steaming sheets, Belcula utters her first words: <...> “More! More! I want more!”» [175, p. 52–53]⁴⁸. Іронічність закладена в самому визначенні Белкули як «сексуального гіганта» – традиційно ці слова стосуються чоловіків (невипадково об'єктами порівняння обрані чоловіки). Але Белкула, як читач дізнається далі, змушувала чоловіків, ласих до сексу, тікати від неї світ за очі – ця

⁴⁶ Бо відкрилися Белкулі насолоди плоті, які для тіла – як віра істинна для душі. Апетити Белкули не може задовольнити жоден маленький чоловік. Наче Природа, пристрасті її мінливі. Вона різноманітна, щедра, соковита. Узливання чоловіків в її лоно – немов краплі дощу для землі після довгої посухи: вона приймає їх, вбирає в себе без залишку і просить ще.

⁴⁷ Навіть племінний бик скаженіє у себе в загороді, коли поруч проходить Белкула – приворотне зілля буквально сочиться зі всіх її пор.

⁴⁸ З-поміж повій Белкула – що Баярд з-поміж жеребців: сексуальний гігант, тільки жіночого роду. Ніхто з потвор з *kermesse* не здатний задовольнити ненаситне її лоно: ні Полідор, ні Аргайон, ні навіть могутній Голяф. Валяючись на простирадлах, з яких валить пара, Белкула вимовляє свої перші в житті слова: <...> – Ще! Ще! Хочу ще!

«палеолітична Венера» загрозувала замучити їх до смерті своїми ласками.

Людина, яка виросла на інших, християнських у своїй основі цінностях, буде, природно, гидувати такими картинами (а їх у Г. Нормінтона багато: на десятки й десятки сторінок!), але ж ця грізна гіперболізована сексуальність виразно нагадує якусь язичницьку *god-woman* з архаїчного міфу. До того ж зауважимо, що ця еротика ще й невіддільна від бруду, і згадування про зачаття Белкули та бруд і огидність невдалого аборту Гільдегард було лише прелюдією до гривуазної симфонії, що її розіграє автор у своїй розповіді про життя Белкули, яке зводиться до їжі, випорожнення й сексу – і цю гривуазну симфонію варто сприймати так само адекватно, як ми сприймаємо класичний твір Ф. Рабле, до якого неприховано апелює молодий британський автор.

Однак у Г. Нормінтона, як і у Ф. Рабле, аскета й філософа у житті і щедрого описувача блуду, обжирання й фізіології травлення в «Гаргантюа й Пантагрюелі», спостерігається відстороненість від зображуваного.

Йдеться зовсім не про «гуманістичний» вимір і наївне захоплення чуттєвістю, а про активну і вдалу спробу обох авторів відтворити міфологічне мислення пращурів, їхнє відчуття «природного» як сакрального. Людські постаті на кшталт Белкули у Г. Нормінтона є антропоморфізованою формою уявлення про первісні творчі стихії.

Відтак гривуазність, яка так шокує «культурного читача», була єдиним можливим засобом, щоб правдоподібно, не спотворюючи первісне почуття життя пізніми культурними умовностями, реконструювати ті велетенські, богатырські пропорції, в яких архаїчна людина узагальнювала уявлення про буття, плідність, зачаття, народження й інші абсолютно важливі для самовизначення людини в світі речі.

«Пристрасті» в описі сексу й нечистот у Г. Нормінтона не більше, ніж у лікаря, який детально описує перебіг хвороби.

Адже характерною рисою язичницького божества, яке творить світ, є його зануреність у bagno, нечистоти, бо це становить начебто поживний бульйон для життя, що зароджується⁴⁹.

⁴⁹ У язичницьких міфологіях світ твориться божествами, які вдаються до мастурбації, як давньоєгипетський Пта, пожирають своє творіння, як в Упанішадах; людей ліплять з

В історії Белкули домінує вільна й позбавлена будь-яких моральних важелів гра, яку Й. Гейзінга вважав основною прикметою постмодерністського бачення світу [134]. Гра з навколишнім світом, якій невимушено віддається героїня Нормінтона, нагадує ведичну категорію *ліла* – танок богів, що нею індуїсти пояснюють химерний та незрозумілий для людини перебіг світових подій, непідвладних людським міркам.

Спроби добропорядних бюргерів, до яких потрапила Белкула, виховати її, навчити її говорити й пристойно поводитися, зрештою, видати заміж, закінчуються нічим. І зусилля поважного вченого чоловіка Пітера Сивухи, який, мов Пігмаліон, спробував підняти її над тваринним началом і зробити своєю дружиною (утім наш підстаркуватий неборака-вчений так само згорає від хтивості, бачачи Белкулу, як і всі інші чоловіки), марні. Бо тільки-но Белкула дізналась, що десь на світі існує справжня, «природна» мати, що так безжально кинула її напризволяще, як вона скидає вінчальну фату й тікає світ за очі, сподіваючись знайти матінку. Оточення її – не менш огидне й чуже, ніж вона – добропорядному святоші: «The following morning, in church, she looks through her garland at the red face of her grandfather and the blanched face of her father and the blotched face of her adoptive mother and the stiff face of her adoptive father and the chalky mask of her betrothed. She is no longer the woman she was the day before, except in one respect: that her flight from the altar is signaled by a flash of cleavage at the Host and a moony at the congregation» [175, p. 46]⁵⁰.

брудної глини та води (інколи, як у вавилонян, з домішкою крові) чи не у всіх старовинних міфологіях; цей мотив перейшов і до Біблії. Афродіта народжується з піни, яка виникла в морі після того, як Кронос кидає туди відтяти геніталії свого батька Урана, – з суміші морської води, крові й сперми. Землеробство є «брудним» обрамленням міфу про Деметру. Китайці розповідали, що люди народилися з блошиць на тілі велетня Паньгу. У слов'янському міфі Білобог, миючись у небесній лазні, впустив донизу клапоть мочала, що всотало його піт, – саме з нього робить людину й світ Чорнобог. Як каже К. Юнг, архаїчні боги квітнули й плодоносили чим завгодно: й цнотами, й пороками («Відповідь Йову»). Тому, до речі, англо-саксонські поети в пору християнізації краю полюбили біблійну Книгу Буття, що сильно розходилася, з «матеріалістичною» язичницькою космологією – інакшими словами, одухотворяла та ушляхетнювала акт творіння.

⁵⁰ Вранці в церкві, приховуючи очі під фатою, Белкула дивиться на людей: червона пика діда, бліда фізіономія батька, прищі на обличчі у названої матінки, напружене обличчя названого батечка і обличчя нареченого – як білена крейдою маска. Белкула вже не та жінка, якою була ще вчора, за винятком однієї характерної деталі – вона тікає від вівтаря, безсоромно виблискує глибоким декольте у бік Тіла Христового і голим задом – у бік приголошненої пастви.

Це може здатися пробудженням якоїсь принаймні душевності, якщо не духовності, потенцією ускладнення однозначного характеру.

Але героїня приречена залишатися в рамках «суперсексуальності», як ті середньовічні літературні характери, художнє узагальнення в яких будувалося на гіперболізації однієї лише психологічної риси. Не уникаючи й реалістичного вмотивування (куди б ділася нещасна Белкула, яка вміє лише одне?), Г. Нормінтон віддає безпорадну в руки заповзятливого Копрологуса (грецьк. κόπρος означає гній⁵¹, а λόγος – слово, наука – ім'я, подібно, не потребує коментарів), який дуже легко заволодіває її долею, просто нагодувавши [175, р. 50]. Далі Копрологус розпочинає прибуткову торгівлю тілом Белкули – за повної її згоди й навіть задоволення. Тепер вона вже не мусить блукати у пошуках того, хто задовольнить її ненаситну сексуальність, – чоловіки, почувши про її здібності, самі йдуть потоком. І це також треба сприймати в річищі уявлення про святість проституції, властивої язичницьким аксіологіям (досить пригадати поширену в Месопотамії, Єгипті чи Індії храмову проституцію). Цілодобово Белкула якщо не їсть, то спить, але доступ до її тіла, попри це, – безперервний. Вдаючись до переліку – типового для постмодернізму прийому – Нормінтон подає вкрай комічний і водночас такий, що вражає, список клієнтів цієї жриці кохання, який відбиває наївну емпірику перебігу середньовічного схоластичного мислення у його спробах побудови різноманітних ієрархій: зброярі, пекарі, пивовари, каліки, рибалки, монахи-жебраки, кишенькові злодії, торговці й крамарі, ткачі. Очевидно, що у переліку немає імен конкретних людей, лише назви професій, щоб продемонструвати кількість клієнтів Белкули, яких за іменами згадувати було б занадто довго.

Не менш вражає і така собі гіпотетична середньовічна західноєвропейська «Камасутра»: це перелік сексуальних позицій, які пропонує Белкула, що складає враження хворобливого, навіженого фетиш-пан-сексизму, що судомно вивергається в зливу манірних евфемізмів для прикриття розгнужаної й дикої непристойності: місіонер; парафіяльний священник; простата єпископа; палкий пастух; запасливий хом'як; страус; трудова бджола; млявий слимак; пес, що ганяється за своїм хвостом; кішка,

⁵¹ В античній міфології це сакральний об'єкт: у римлян був навіть спеціальний бог гною, яким удобрювали поле, – Стеркуліус.

що миється лапкою; віслучок, що дримає; ломова коняка; конячка-гойдалка; ресорна бідарка; ручний візок; тачка; краб, що біжить; молюск; молюск, печений на гарячому камінні; пастка для вугра; moule auvinblanc (мідії в білому вині; фр.); п'яна груша; дуля в цукрі; пастернак в олії; сирний торт; ванільний пудинг; кров'яна ковбаса; з'їж мене; нічний горщик; розливний жолоб; діадема з перлів; намисто з перлів; м'яка мочалка; задній прохід; лицарський поєдинок; булава; удари палицею; дзвін литавр; волинка; свистки; роммельпот (гличик-барабан, примітивний музичний інструмент); jeu d'harpe (гра на арфі; фр.); гальярда (старовинний бадьорий танок; італ.); гавот навпочіпки; горизонтальна джигга; порося з причепом; чехарда; хованки; стійка на голові; занурення рибкою; голий сліпий; кіпрська боротьба; цапок і тертка для сиру; сердита годувальниця; гунн-мародер; злодійкуватий іудей; турок, що сумує [див.: 175, р. 53–54].

Сексуальна активність нашої героїні найбільша в стані сну чи напівсвідомості. Навіть гроші, що течуть невинним потоком за її послуги, не цікавлять Белкулу – адже її годують і задовольняють сексуальний інстинкт, а більше їй нічого й не потрібно. Вона навіть не підводиться з ліжка, отож збагатілий Копрологус мусить найняти цілу армію праль, а також інженера, який конструює систему блоків, потрібну «by which Belcula might be hoisted, unflustered, from her honeyed swamp and hosed down with rosewater» [175, р. 52]⁵².

Ось воно, підліткове щастя, яке так щедро вибухає соками плоті. Та чоловіки, які пізнали радощі сексу з Белкулою, не можуть позбутися огидного відчуття спустошеності й ошуканості: «Cheerfully, with a belch, Belcula departs. The brothers' limbs soften and chill; and their lusts shrink, sad, exhausted, to the size of strawberries» [175, р. 41]⁵³. Тут немає ані щастя, ані хоча б почуття задоволеності від реалізованого бажання. На наш погляд, невинково у процитованому уривку згадується суниця, символ гріха. Було б помилкою сприймати усе це як «життєрадісний гімн плоті» в дусі старих радянських підручників. Тривогу й очікування трагедії,

⁵² для того, щоб за необхідності підводити Белкулу, у жодному випадку не потурбувавши її, з її медового болота і обмивати з балії рожевою водою.

⁵³ Смачно блюванувши наприкінці, Белкула радісно йде геть. Брати ж падають в знемозі, члени їх холодіють, і все жадання зіщулюється, виснажене і сумне, до розмірів лісової суниці.

смертоносність обіймів героїні недвозначно акцентовано біблійною алюзією на гріхопадіння Єви, яке поклало початок бунтові людини проти Творця (цікаво, що, за тлумаченням гебраїстів, слово Єва означає життя). Та перших коханців у Белкули (на відміну від біблійної героїні) було аж два, два рідні брати: «She smiles at her suitors casually, as one might greet cousins in the street, then snaps into an apple» [175, p. 40–41]⁵⁴. Ця деталь – яблуко – явно не випадкова, вона викликає численні алюзії й ремінісценції зі світової культури. Це і давньомесопотамська богиня кохання Іштар, що зображувалася з яблуком, це і героїня давньогрецьких міфів Афродіта, що запропонувала троянському царевичу Парису віддати яблуко найвродливішій жінці, і біблійний плід з Дерева Добра і Зла, який традиційно трактується як яблуко тощо. Усі ці імпліцитні шари підтексту наявні в історії першого кохання Белкули, яка стає причиною трагедії. Брати люто б'ються за прихильність цієї розкішної і незайманої дівулі, й історія первородного гріха тут-таки органічно переростає в історію заново відтвореного в цій диявольській містерії першого братовбивства: «The curse of Cain is in his blood, and Piers, seeing his death in his brother`s eyes, shrinks back defenceless» [175, p. 40]⁵⁵.

Ця потенційна смертоносність бездуховного кохання реалізується в сцені, гідній епохи створення «Беовульфа», коли Белкула, надібавши у своїх безцільних мандрах спорожнілий лісовий притулок розбійників і зжерши без будь-яких докорів сумління їхню вечерю, наче приречена на групове згвалтування. Але виходить усе навпаки, і Белкула, навіть не прокидаючись, мимоволі вбиває невдалих гвалтівників, роздавивши між грудями, задушивши між стегон, відкусивши уві сні чоловіче єство тощо [175, p. 48–49].

Отож і справді, бо численні чоловіки, що їм таки вдається зросити спрагле лоно Белкули, зовсім не обов'язково почуваються такими вже й щасливими у цьому виконанні закону природи: «Oh, what joy in that first day-and-night-and-day of lust! Mauritz (in the occasional lulls) dreams he is a ship at sea, punished on mountainous

⁵⁴ Вона посміхається своїм пристрасним шанувальникам, посміхається так – мимохідь, як посміхнулася б двоюрідним братам, зустрівшись з ними на вулиці, і впивається в яблуко.

⁵⁵ Прокляття Каїна вирує у нього в крові, і П'єр, що бачить загибель свою в очах брата, вже не намагається захищатися.

waves; Belcula, dreaming of nothing, tows her lover impatiently back to port» [175, p. 38]⁵⁶.

Тут знову повторюється старовинна алегорія корабля в християнській культурі. Та рятівна функція Матері-Церкви зіщулилася в свідомості Моріца лише до тоскного відчуття певної власної «меншовартості»; морські хвилі сигніфікують вже не просто безодню гріха, а безодню відчаю і кари. Жінка, як і в міфі про перше гріхопадіння, постійно спокушає героя, спрямовує до твердого берега «матеріального буття», а проте героєві властива й остаточна нерозчинність в океані пристрасті, автономність, пригноблена мука сумління.

Характерно, що уся плодоносна енергія Великої Пані Сексу і Розмноження фатальним чином трансформується не у вічно квітучі форми матерії, а в гниття і продукти розпаду.

Оскверненню від початку піддані навіть сакральні церковні речі й таїнства, з якими стикається, зокрема на своєму хрещенні, Белкула: «...the toddler, looking into the front, is gripped by an urgent impulse and – lifting her dress to expose a dimpled bum – makes water in the holy vessel. The church resounds with a feminine tinkle. The Molenaers, perceiving with horror their child`s sacrilege, exclaim, in Walloon, *Quel culot t`as!* Which (for some reason known only to the priest) becomes “Belcula”» [175, p. 36]⁵⁷.

Водночас ім'я Белкула даремно смутно нагадує звучання якихось давніх магічних формул. І дійсно: воно натякає на титул верховного божества семітів-язичників, які протистояли народові Біблії – Bel (Ваал), тобто Господь, Пан; у Священному Писанні це ім'я – евфемізм сатани, володаря сил зла. Латинський суфікс *cula*, зазвичай, наділяється семантикою досить негативною – обману, агресії, небезпеки: *tentacula* – щупальці; *ridiculus* – жартівливий; *circulator* – шарлатан і под.; в англійській є випадок, коли він створює

⁵⁶ О, що за радість ця перша ніч утамованого жадання, хоча буде вірніше сказати перший день, потім ніч і ще один день. Моріцу сниться (у рідкісні хвилини затишшя), що він – корабель у морі, покараний великими хвилями; Белкула, якій взагалі нічого не сниться, бере коханця на буксир і нетерпляче тягне його назад у порт.

⁵⁷ ...маля дивиться на воду і не може опиратися природі – задерши поділ платтячка і явивши на загальний огляд пухку дупку в ямках, вона простодушно пускає воду прямо в священну посудину. Дзвінке відлуння дитячого пі-пі завмирає під зведенням церкви. Моленеєри, жахаючись від святотатства, здійсненого їх названим чадом, вигукують валлонською: "Quelculott'as!", що перетворюється (за причин, відомих тільки святому отцеві) на "Белкула".

семантику утроби, вмістилища, що в психоаналізі виразно символізує жіноче начало: *reticule* – ридикюль, сумка.

Але неоміфологізм Г. Нормінтона наскрізь іронічний. Сама вже гіпертрофованість образу Белкули, його «велетенсько-міфологічні» пропорції – неприродні й гротескові – сприймаються сучасним читачем (як і автором) не зовсім всерйоз. Естетика постмодернізму в принципі виключає аксіологічні орієнтації минулих епох, і тому «прекрасного» в дусі ренесансної (краще сказати – постренесансної⁵⁸) естетизації квітучої плоті тут зовсім немає, є лише вкрай експресивне поєднання потворного й страшного зі смішним, гротесковість. Цей діалог з ренесансним світовідчуттям письменник продовжить у своїх наступних романах.

Неосяжність влади Афродіти, яка відчайдушно прагне подолати саму смерть, підняти з безодні небуття жалюгідну бруньку – Белкулу-дитя, Г. Нормінтон трактує не так мажорно, «в життєстверджувальній інтонації», як з певним острахом і огидою.

В історії Белкули особливо виділений момент, коли її «божественна» еротична експансія, її влада над чоловіком зазнає поразки, що стає початком загибелі героїні. Йдеться про колізію знайомства Белкули з волоцюгою Ковпачком, який цілковито втратив потяг до постільних втіх, і магія хтивості на нього вже не діє. Та Белкулу буквально гіпнотизує та сама гіпертрофованість чоловічої морфології, «гола натура», якою є вона сама в жіночому варіанті. До того ж опис зовнішності Ковпачка можна вважати будь-чим, тільки не «гімном плоті» – це замузаний жебрак з похмурим обличчям, мутним поглядом, сплутаною бородою та босими брудними ногами, чиє єство стирчить з-під лахміття. Проте Белкула в захваті:

«It is a prize marrow! a monument! a mastodon of human cock! Belcula discandies to have found at last a pick for her lock. She falls to her knees in worship before it.

«Madam (says the stud), you admire my equipment to no purpose».

⁵⁸ Ренесанс ще гостро відчував і культивовану в чернецькій аксіології «огидність» плотського, хоча й не завжди у спіритуальному плані: досить пригадати фрагмент з Макіавеллі, який, подорожуючи, злигався у темряві заїзду з якоюсь жінкою й жахнувся, запаливши свічку, бо випадкова коханка його виявилася неймовірно потворною старою бабою. Та усе ж таки автор хоче акцентувати в цій сповіді недостовірність і неповноту сенсуального сприйняття світу, його «сліпоту».

Alas, the fellow, though possessed of a prick that falls to his knees, has no use for it beyond passing water. The ballock-sacks, which hung in their glory like purses for diamonds, now sag like nosebags, void of pride or purpose. No amount of sexy dancing (though it cripples the censorious watchman) can rouse the giant from its slumber» [175, p. 60]⁵⁹.

Цей феномен настільки зацікавлює героїню, що вона починає по-материнськи опікуватися нещасним, і далі вони йдуть разом: чи не перша «платонічна» ситуація в житті нашої богині Хтивості, якщо не рахувати спалаху любові до невідомої далекої матері. Подорож Белкули з новим, непідвладним її чарам, другом начебто мала призвести до якогось «олюднення» сексуальної гігантеси. Та автор приводить Белкулу з Ковпачком до Далборзького абатства, де абатиса – її мати Гільдегард, про що спочатку Белкула й не здогадується. Сама Гільдегард, яка колись серед фізіологічних випорожнень зачала Белкулу поза законом волею випадку та гри гормонів, давно вже стала святеницею й запровадила у монастирі вкрай суворий устав, ось хіба що монашки зайняті виробництвом «Dulborg Liqueur – the most intoxicating liquid known to man – from which she shall abstain. Her only delight, in this life, shall be Prayer, Penance and Mortification» [175, p. 89]⁶⁰. Абатиса вже давно стерла зі своєї пам'яті гріховний досвід; вона називає дочку бісівським нав'янням, твердить, що до монастиря в її житті «нічого не було» – і жене Белкулу геть. А та, оточена війнством такої собі ландскнехтші, Безумної Грети, найнятої земляками Белкули, аби повернути блудну дочку до рідного краю, кидається зі скелі в море, ніжно поцілувавши на прощання свого супутника. Белкула може існувати лише у сфері

⁵⁹ Ось призовий кабачок! Монумент плотської любові! Мастодронт з-поміж членів! Белкула тріумфує в душі: вона нарешті знайшла відповідну відмичку для свого замка. Вона падає на коліна перед цим шедевром плоти.

– Мадам, говорить жеребець, – захоплення ваше моїм інструментом зовсім безпідставне.

Член хлопця завдовжки мало не до колін, але, на жаль, це чудове оснащення не здатне на щось ще, окрім як відливати зайву воду. Величезні яйця, які в своїй променистій розкоші могли бути подібні до оксамитових кошелів для діамантів, звисають худими торбами і немає в них ні користі, ні гордості. Марно Белкула прагне пожвавити млявий фалос. Ніякий запальний еротичний танок (хоча навіть прискіпливий глядач давно б уже зійшов томлінням) не здатний підняти сплячого велетня.

⁶⁰ Далборзького лікеру – найдурманнішого зі всіх п'яних напоїв, від вживання якого їм належить стримуватися, бо в житті черниці є тільки три задоволення: молитва, покаяння і упокорення.

сексу – звичайна й така природна любов до матері вбиває її. А що по смерті її в Ковпачка раптом сталося еротичне видіння Белкули, яке супроводжувалося потужним нападом статевого бажання, то це справжнє диво, й ось уже «*Abbess Hildegard – fragile after a sleepless night and much-soul-searching – does not clobber the nudist, or even reprimand him for scandalous behavior. Quite the contrary. This further proof of her Daughter`s munificence transfigures her <...> Hildegard tears off her vestal uniform and plucks her tits to the wind <...> So begins the reformation of Dulborg Abbey*» [175, р. 99]⁶¹. Тепер ця колишня тиха обитель Господа культивує дух Белкули й перетворюється на справжній будинок розпусти, такий собі пародійно-еротичний варіант Телемської обителі Рабле, ворота якого прикрашає гасло: *FAY QUI VOULDRAS*, тобто – «роби, з ким хочеш». Тут проглядає стилізація під ренесансні шванки, що наприкінці часто містили дидактичний (чи кумедно-моралізаторський) підсумок, іноді виражений латиною. Наприклад: «*Venus ex omni gente tribute petit*», що означає: «жодна і ніколи не займається розпустою безкоштовно, жодна не грішить без винагороди» [94, с. 27].

Абатиса, мати Белкули, знаходить сексуального партнера у воскреслому до радощів плоті Ковпачкові, Свідкові, так би мовити, святості її загиблої дочки, що відтак повертає собі старе ім'я – Нулліфідус, Той, хто ні в що не вірить. Торжествує своєрідна «антихристиянська святість», але письменник не вніс до свого зображення ані нотки будь-якого пафосу, лише сарказм.

Цікаву символіку містить ім'я «Ковпачок»: це традиційна ознака дурості – досить пригадати, що у С. Бранта чимало персонажів носять ковпак дурня. У Г. Нормінтона дурень Ковпачок начебто вже й знає ціну пристрастям, але потім, розпочавши заново своє сексуальне життя, змінює, подібно до монаха, ім'я на знак свого «відродження», та насправді знову занурюється у призабуте безумство.

Це можна, на перший погляд, назвати раблезіанством. Але тут є суттєва відмінність. Рабле закликав до розкріпачення «природної»

⁶¹ Абатиса Гільдегард – втомлена після безсонної ночі, яку вона провела, розбираючись в собі і своїй душі, не совістить соромітника, що оголився, за скандальну поведінку. Навпаки, те, що трапилося з цією людиною, зайвий раз підтверджує для Гільдегард, що її дочка була щедрою і доброю натурою. <...> Гільдегард рве на собі цнотливе чернече вбрання і підставляє голі цицьки вітру <...> Так розпочинається радикальне перевлаштування Далборгського монастиря.

людини, яку, на його погляд, занадто зв'язували норми християнської цивілізації, й символом цього у французького автора виступив запозичений з церковної культури й полемічно переосмислений євангельський мотив *вина*, що в Писанні символізує причетність до Христа, а в «Гаргантюа та Пантагрюелі» стає символом п'яної свободи людини. Та Г. Нормінтон, подібно, не має тих надій, які живили Ф. Рабле. Він доводить ідею свободи «тілесної людини» до геркулесових стовпів абсурду, пародії, і влада хтивості над людською істотою не робить її, цю істоту, ані прекрасною, ані привабливою в очах тих, хто не йде у фарватері літературної спадщини де Сада й не кохається у порнографії. Та, з іншого погляду, саме оця безкрайність розкріпаченості від моралі, що лягла в основу сексуальної революції ХХ століття, має своїх adeptів і поціновувачів, які також знаходять у творі письменника багату поживу для себе. На нашу думку, Г. Нормінтон історією Белкули демонструє результати того гуманістичного перевороту, що здійснювався в епоху Ренесансу, тієї секуляризації, що її колись радянські вчені вважали чи не найвищим злетом людської думки. Якщо ще кілька десятиліть тому таке ренесансно-гуманістичне розкріпачення вважалося звільненням людей «від пригнобленого їх феодально-католицького ярма», заміною «католицького аскетизму» (ширше – християнських моральних цінностей взагалі) – «прагненнями до суто людських, земних інтересів» [24, с. 5], то літератор через образ Белкули унаочнює результати подібної секуляризації.

Було б, звичайно, занадто просто звести усе це до однієї сюжетної лінії: Г. Нормінтонові хочеться подати – в дусі фольклорної варіативності чи постмодерністської гри – декілька можливих варіантів долі Белкули, зокрема – й паралель з біблійною Книгою Йони, який ухилився від виконання Божої волі й був за те проковтнутий китом (символ богозалишеності): «There is a version of this story that ends with Dulle Griet victorious. Another, saving Belcula in the belly of a whale, spits her out on Atlantis`s shore» [175, p. 101]⁶². Тобто невідомо, чим закінчила «реальна» Белкула: жертвенною (а не героїчною) загибеллю, подібною до діонісійської містерії, чи карою Божою й наступним покаєнням – утім біля берегів міфічної

⁶² Існує ще одна версія цієї історії, в якій Божевільна Грета все ж таки перемагає. І ще інша: у якій Белкула рятується в череві кита і кит випльовує її біля берегів Атлантиди.

Атлантиди... Та, зрештою, це неважливо, бо слід, який вона залишила на землі, цілком недвозначний: «But we finish as we started – with Hildegard tipping her arse (now quite a bit larger and less pneumatic) to receive her ardent lover. Nullifidius, as he crampons on, still believes in nothing; he just keeps the fact a secret, for his happiness` sake <...> Thus I conclude my scurrilous life of Belcula Bolerckx. May God grant her bliss» [175, p. 101]⁶³.

У всякому разі, маска «П'яної Баби», від особи якої ведеться оповідь про Белкулу, дає авторові змогу, що називається, «розперезатися» й повністю відкинути усі табу щодо речей, які від часів апостола Павла визнаються в європейській культурі соромітцькими й непристойними. Але кінцевий ефект в тому, що авторові вдалося викликати в «здорового», умовно кажучи, читача безмірну огиду і співчуття до цієї бездуховності, бо, як очевидно, зовсім не пафосне піднесення її було завданням автора. Деколи актор, який грає роль негідника, настільки точно створює його образ, що простодушні глядачі готові його розірвати на шматки (відомий, скажімо, випадок, коли в такого актора стріляли з натовпу глядачів). Автор не відповідає за стан душі нараторки цієї історії та моральність тих, про кого вона розповідає [70, с. 349]. Але водночас і в самого автора, і в читача відкривається можливість «побувати» в, так би мовити, аурі лона Белкули, насолодитися гріхом і падінням сповна. Іншими словами, автор пропонує читачеві вільний вибір між християнською традиційною моральністю, яка базується на пріоритеті духу, і обоженням плодючої сили матеріальної натури. Це і є начебто постмодерністський плюралізм, постмодерністська багаторакурсність у повному сенсі слова. Можна ставитися до розпусти з огидою, а можна в ній і кохатися – у творі Г. Нормінтона повно й рівноправно розгорнуті обидві ці діаметрально протилежні точки зору.

Через це історія Белкули і справді є характерним втіленням постмодерністської ідеї алтерності, згідно з якою за «іншістю», правом бути іншим, не таким, як я, визнається релігійне значення.

⁶³ Але *ми* закінчимо на тому ж, з чого розпочали, – на тому, як Хильдегард підставляє голий зад (який за минулі роки вельми роздався завширшки і трохи підв'яв) своєму палкому полюбовникові. Нулліфідус, прилаштовуючись до коханої, як і раніше ні в що не вірить; просто тепер він зберігає це в таємниці, щоб не нашкодити своєму щастю <...> На цьому я завершую безсоромне життя Белкули Болерхкс, і хай благословить її Господь.

Спиритуалістична максима Біблії «Я Господь Бог твій, і нехай не буде в тебе інших богів, окрім Мене» (Вих. 20:3) начебто опиняється на одній площині зі вшануванням «ультраматеріальної» Суперсамиці Белкули, яка всотала в себе риси усіх язичницьких богинь Сексу й Плідності типу Астарті.

Отож деконструюється «суб'єктивність» лише однієї, класичної точки зору («вищою» є Агапе, любов божественна») й відкривається можливість для розлогої інтерпретації.

Але, повторимо, було б глибокою помилкою вважати, нібито Нормінтон просто кохається в ницому й аестетичному, що сексуальний акт, радощі обжорства і фізіологічні процеси травлення й випорожнення, гниття тощо хворобливо гіпнотизують його й він захоплено відтворює їх у гіпертрофованих масштабах.

На відміну від Ш. де Костера, який спробував у своїй інтерпретації фольклору про Уленшпігеля опоетизувати подібні речі й піднести їх до рангу естетизації, Г. Нормінтон залишається внутрішньо чужим постренесансному пафосу боротьби за «плоть» проти «духу». І в цьому він також продовжує імпліцитне моралізаторство фавль, в якому «не було «реабілітації плоті», яку, зазвичай, знаходять у літературі епохи Відродження, тут усе життя було зведене до життя плоті в її найординарніших та найпримітивніших виявах» [91, с. 7].

Навіть більше, автор суперіронічно сприймає ідеал «одухотвореної розкріпаченої плоті», що його висунув секуляризований ренесансний гуманізм, принципово відмінний від гуманізму християнського [5]. Про це свідчить авторська відстороненість, яка пронизує історію Белкули (нагадаймо ще раз, що оповідачем автор робить «П'яну Бабу»). На нашу думку, тут радше можна говорити, скориставшись терміном Ю. Віппера, про «трагічний гуманізм» завершального етапу Ренесансу з його гострими духовними суперечностями та непримиренними конфліктами [26, с. 66–67].

3.4. Фатальне кохання до Мертвого Нареченого як алгоритм «Любові Небесної»

Г. Нормінтона дуже цікавлять не лише чуттєво-гривуазні екстази в дусі Ф. Рабле чи Дж. Боккаччо, а й «естетика смерті», що культивувалася в західноєвропейській культурі, передусім літературній, за рахунок двох джерел: церковно-чернецького, натхненного біблійною ідеєю тимчасовості всього земного, і фольклорно-лицарської спадщини «варварської», дохристиянської Європи, в якій оспівувалися сакральність смерті та мандрівний сюжет спілкування з мерцем. Саме з цього природного жаху перед небуттям народжується й міцніє спіритуальний ідеал Неземної Краси, який однаково важливий і для церковної літератури, і для куртуазної лицарської поезії, а почасти й для низового фольклору. «Корабель дурнів» з цього погляду примушує згадати думку Р. Барта: елементи твору взаємодіють зі свідомістю читача, яка містить у собі численні «коди» (втілення інших текстів) [11, с. 20].

Одним з найнеповторніших алгоритмів середньовічного європейського спіритуалізму є насичення традиційного сюжету кохання ідеєю *memento mori* – *пам'ятай про смерть*, яка віддзеркалює християнський погляд на земне щастя як щось нетривке і тимчасове. Навіть більше, саме очікування цього щастя буває пройняте в рамках середньовічної свідомості таким пронизливим передчуттям неодмінної майбутньої катастрофи, що самé кохання начебто дематеріалізується і, поєднуючись із глибоким співчуттям до страждання Коханої Істоти, перетворюється на очікування якоїсь поза-фізичної З'яви надлюдської Істини, яка, разом з куртуазним культом Прекрасної Дами створює в середньовічній західній літературі характерний ідейно-естетичний комплекс (дуже лапідарно виразив його російський символіст О. Блок у вірші «Предчувствую тебя. Годя проходят мимо...» з його пронизливим пророцтвом: *О, как паду, и горестно, и низко, не одолев смертельныя мечты!*).

Можна також ще раз пригадати, що у Платона, вчення якого християнство активно адаптувало, також є ця дихотомія, що, як вже згадувалося, модифікувалася в Середньовіччі як Кохання Земне й Небесне. Утім якщо Небесне Кохання в епоху Відродження ще цілком реально живило духовні сили автора «*Vita nuova*» упродовж

цілого життя, то в епоху романтизму воно вже набуло «готичних» рис трагічної приреченості й «цвинтарної естетики», що вилилося в популярну на початку ХІХ ст. тему кохання до Мертвого Нареченого (Нареченої): кохання тут стає шляхом вивільнення душі, натомість квітнуча плоть приречена не на життєве буяння, а на гниття та розклад (приклади з англійського романтизму, балада Жуковського «Світлана» та ін., балет «Жизель»). Шлях від природного потягу плоті до прагнення слідувати за померлим в його жахливу останню подорож (Кохання ж бо – сильніше від Смерті!) – це, вочевидь, колізія загальнолюдська, яка простежується й поза рамками європейської християнізованої культури – досить згадати напівпримусові, напівдобровільні самоспалювання вдовиць в Індії або ритуальні вбивства дружини померлого в інших архаїчних культурах Євразії.

Із суто «земного», вітального погляду Смертоносність цієї спіритуалізованої Мрії є чимось особливо п'яним, високим Покликанням, яке включає в себе заперечення заперечення, що містить поетизацію тління й розкладу, гниття й руйнації прекрасної плоті, адже духовне поривання до вічного буття разом з Коханим уже не боїться огидного виду Смерті й безбоязно йде їй назустріч.

Історія, яку розповідає Монашка в «Кораблі дурнів», є, з одного боку, альтернативним варіантом кохання «сліпого», фізичного, втіленого в історії Белкули, а з другого – паралеллю до історії пробудження кохання трьох юнаків до Ідеальної Жінки, яке ґрунтується не стільки на юнацькій надмірній сексуальності, скільки на психології передчуття й очікування майбутнього щастя. Через це у Г. Нормінтона спостерігається своєрідна «анатомія кохання», аналіз усіх його стадій і шаблів. І в письменника «високе» спіритуальне кохання, яке вступає у трагічний конфлікт з реальністю, в якій прекрасна юна плоть приречена на хворобу, руйнацію й гниття, потрактоване з експресією не меншою, аніж гривуазна історія Белкули, яка несе в собі ті самі зерна трагедії.

Сільська дівчина з розповіді Монахині, якій недвозначно до вподоби «ідеальна» установка її героїні, змальована як персонаж романтичної балади, і це той «романтизм до романтизму», який спостерігається у фольклорі романського світу й активно використовується поетами й письменниками початку ХІХ ст. Зокрема, варто пригадати цитату з «маленької трагедії»

О. Пушкіна «Пир во время чумы», яка є варіацією на тему англійського романтика: «И девы-розы пьем дыханье, Быть может, полное чумы» [104, с. 399], яку можна сміливо взяти епіграфом до історії, що її розповідає Монахиня Нормінтона.

«What does she look for in those distant blue hills? Does she dream of Love and High Adventure?» [175, p. 105]⁶⁴, – так розпочинається історія сільської мрійниці Агнес (ім'я це виразно «християнізоване», етимологічно пов'язане з алегорією Христа, Агнца Божого, що бере на себе гріхи світу). Як і незрілий юнак зі страхом і надією чекає на З'явлення Прекрасної Жінки, Агнес чекає на Прекрасного Лицаря, який стане її оборонцем і володарем.

Закоханий у мрійницю односелець Вільгельм, не знаходячи відгуку в серці дівчини, з великого кохання готовий зректися своїх «чоловічих» інтересів і – що б там не було – ніжно оберігати кохану дівчину. Немов зараза, йому передається оте лихоманне самозречення, готовність принести себе в жертву предмету пристрасті. Обидва герої живуть наче вві сні, повністю поглинуті однією емоцією, але в кожного вона своя – Вільгельм мріє про земне, Агнеса – про небесне: «Sure enough, Wilhelm, being young, has worked himself into a passion for the girl. With every day the sickness that poets call Cupid's poison worsens, and still the boy dares nothing. The object of his devotions stands strange and sainted to him: he cannot hope for a cure.

Agnes seems equally preoccupied, to those who know her. For months she has lived in her imagination, meeting her family only at mealtimes and for prayers. She begrudges none of her daily duties, for her mind floats above the chores like a feather on the breeze. Agnes lives elsewhere. The village boys feel like clouds in the indifferent skies of her eyes.

As sleepwalkers, then, Wilhelm and Agnes move through days of early autumn» [175, p. 105–106]⁶⁵.

⁶⁴ Що вона шукає на тих далеких синіх горбах? Може, вона мріє про Велику Любов і Захопливу Пригоду?

⁶⁵ Зрозуміло, що через молодість та юність Вільгельм розпалюється пристрастю до дівчини. З кожним днем ця хвороба, яку поети називають Купідоновою отрутою, тільки гіршає, але хлопець, як і раніше, ні на що не зважається. Вона для нього як свята: він не сподівається на зцілення.

Агнес теж томить туга; рідні і близькі це бачать. Вже не один місяць вона живе в своєму уявному світі, а з рідними спілкується лише за столом і на молитві. Вона виконує

І ось нарешті Мрія торкнулася наших закоханих своїм крилом: красивий молодий солдат, якого зустріла Агнес, подарував їй своє кохання, та обернулося воно страхітливим поцілунком Смерті. Покликаний обов'язком, Солдат повертається до Агнес, її фантазією він перетворюється на Прекрасного Лицаря в срібних латах, який везе дівчину до свого чарівного замку, але вийти з нього їй уже зась. Палаючи бажанням торкнутися коханого, Агнес вічуває, що рука його холодна, мов замерзла глина, очі лицаря блищать білим світлом, а срібні лати наповнені гноєм і смердять чумою: Наречений – мертвий, він загинув на війні, але з Агнес розлучатися не хоче, і шлях її відтепер – смерть та могила. Вражена до глибини свого єства дівчина сама стає носієм смерті – Pest Jungfrau (Діва Чума – традиційний мотив західноєвропейської літератури від часів Ренесансу). Солодко-отруйний мотив Смерті поєднується з надприродним теплом посеред зими, як у замку Срібного Лицаря, де квіти розпускаються навіть взимку: Агнес у червоній хустці, емблемі смертного мученицького палання (це кореспондує з гронами червоної горобини, які вона бачить у зимовому лісі, шукаючи Лицаря; з червоним маком, що вона тримає в руках у фіналі), приносить до рідного селища, наляканого неочікуваним і неприродним теплом, чуму, ставши її страхітливим втіленням.

Для глибшого усвідомлення концепції дійсності автора «Корабля дурнів» не зайвим буде звернути увагу на пейзаж, який у Нормінтона сповнений тривогою і прихованою загрозою. «On the third day, as cold, coppery sunlight pierces the wildwood, Wilhelm prises himself free of brambles, trips on a root and falls into a clearing» [175, p. 109]⁶⁶. Природа приваблює своїм вдаваним спокоєм та красою але в ній причаїлась смертельна для людини небезпека. Смертоносну красу останньої фатальної зими Агнес сприймає так: «The air was clear, so sharp, and the forest I saw was beautiful. Not as in Summer,

домашню роботу і в полі, але її думки витають десь далеко – немов пір'інка на вітрі. Агнес нічого навколо не помічає. Сільські хлопці – як хмари в небі її байдужих очей.

Як сновиди, Агнес і Вільгельм, зустрічають ранню осінь.

⁶⁶ На третій день марних блукань мерзлим лісом, коли мідне світло сонця пробивається крізь сплетіння голих гілок, Вільгельм вибирається на галявину з колючих кущів ожини, спотикається об корч і падає обличчям у сніг.

when all is lush and green, but a still, stark beauty. It lured me like a song into the trees» [175, p. 114]⁶⁷.

Та відданий Вільгельм, який шукає свою кохану в замку Лицаря посеред чарівного лісу, не може повірити в те, що дівчині щось може зашкодити: «He feels Agnes living still. She is his True Love: Love is stronger than Death» [175, p. 111]⁶⁸. Кохання самовіддане, кохання, яке не боїться загибелі – якщо й помremo, то разом! – це психологічна колізія, настільки ж незрозуміла для гедоністичної масової культури сьогодення, як зрозуміла й близька поціновувачам класики. Тут усе будується на самозреченні, розчиненні в коханій людині, і тут немає, за великим рахунком, місця ані ревнощам, ані будь-якому егоїзму, ба навіть почуттю самозбереження. «What, indeed, can compare with the opiate, Love? Once experienced, it lingers for ever in the bloodstream» [175, p. 3]⁶⁹. Кохання порівнюється з опієм, наркотиком, і зрозуміло, чому згодом з образом Агнес поєднується квітка маку. Як мак є рослиною, з якої можна отримати наркотичні речовини, так подібним наркотиком стає для Вільгельма сама Агнес. Це справді й Велика Дурість, і водночас – Велика Пристрасть, трагічно-прекрасний Фатум, якому неможливо опиратися. Агнес також не сумнівається у вічності своїх почуттів і почуттів коханого:

«When the time came for him to set out, we kissed and pledged to meet again. How could we not? I was his kingdom and he was mine – and where else do journeys end but home?» [175, p. 114]⁷⁰.

Цей любовний трикутник сповнений трагізму, кожний тут відданий предмету своєї пристрасті, охоплений почуттям вічної любові й водночас – глибоко нещасний.

Віддана своєму Солдатові Агнес боїться передати чуму відданому їй Вільгельмові, але той бажає розділити з коханою її долю.

⁶⁷ Повітря було чисте, прозоре. Воно неначе дзвеніло. І ліс був неймовірно красивий. Не як влітку, коли все соковите і зелене, це була нерухома тиха краса. Вона вабила мене, як пісня.

⁶⁸ Агнес жива. Він це відчуває. Агнес – його Кохання, а Кохання сильніше за Смерть.

⁶⁹ І що справді може порівнятися з цим дурманом, Коханням? У того, хто спробував його хоч раз, воно залишається у крові назавжди.

⁷⁰ Але йому треба було йти на війну, ми розцілувалися з ним на прощання і запрягнули один одному, що ще зустрінемося. Як же інакше? Я була його домівкою, а він моєю – і хіба не вдома закінчуються всі мандри?

«How can you hurt me, when the very ground you touch springs to life? If you wish it, I will go. But only to the glade`s edge, where I will watch over you.

Night falls, as warm as Midsummer. Agnes settles beneath the rowan trees. Wilhelm, having taken himself off a short distance, sits until sunrise, maintaining his vigil. <...>

Agnes contemplates a poppy; her face is like the fields after rain.

‘Like you,’ she begins, ‘I know what it is to love. And so fiercely that death loses its sting, if one could die for Love`s sake» [175, p. 113]⁷¹.

Мак – древній символ сну та смерті, вже стародавні греки вшановували його як символ бога сну Гіпносу та бога смерті Танатосу. Агнес усе своє недовге земне існування провела як уві сні, вона помирає сама й стає причиною смерті Вільгельма – отже, паралелі тут цілком очевидні. Водночас не можна не згадати християнське значення цієї квітки – адже тут вона стала символом самопожертви Христа й «смертельного сну» [108, с. 769], і, якщо пригадати християнську символіку імені Агнес, все це виглядає зовсім не випадковим, як і міркування героїні про те, що смерть не має влади над тим, хто готовий померти за кохання.

Ця чарівна вигадка, ця смертельна омана – невимовно прекрасна й несе в собі винагороду. Самовідданий Вільгельм відчуває, як змучене серце його тане від ніжності й співчуття: «she suffered and loved like him, though martyred to illusions» [175, p. 116]⁷². Світ реальності й світ ілюзій переплітаються, і їх уже важко відокремити.

Останній дарунок юнакові – смертоносний поцілунок Агнес: «Seeing her subside, exhausted, into the bloom and spray, he jumped to his feet and broke the charmed circle. The flowers sighed and fell before him. He reached his fainting love and held her in his armes. Her hair sifted like sand through his fingers; he dabbed the scarlet shawl in her wounds.

⁷¹ Я не вірю, що ти можеш зробити мені щось погане. Адже навіть земля, якою ти ступаєш, прокидається до життя. Якщо ти цього хочеш, я піду. Але недалеко, тільки до краю галявини. Там я залишуся і на тебе дивитимуся.

Приходить ніч – тепла, як в розпал літа. Агнес лягає спати під горобиною. Вільгельм сидить на узліссі, дивиться на сплячу Агнес і не змикає очей до світанку<...>

Агнес задумливо крутить у руках яскраво-червоний мак. Її обличчя – як весняний луг після дощу.

– Я, як і ти, знаю, що таке любов, – говорить вона. – Любов, ради якої підеш на все, навіть на смерть, і смерть вже над тобою не владна, якщо ти готовий померти за любов.

⁷² Вона теж страждала і теж любила, нехай навіть це була вигадана любов.

And Agnes, too weary with hunger and horror and grief, suffered the boy to kiss her gaping mouth» [175, p.116]⁷³.

Отже, на дні чаші земних насолод, у глибині хмільного напою життя, в надрах кохання, яке не вірить у перемогу зла, Нормінтон бачить неминучу Смерть, що причаїлася під «чуттєвим блиском речей» [69, с. 81]. Естетика Смерті жахлива й моторозна – певною мірою це типологічна паралель відомим експериментам сучасного англійського художника Д. Хьорста, багатократно висміяного шокованою «культурною громадськістю», але усі ці «корови у формаліні» насправді заворожують величним, непорушним, мертвим спокоєм зруйнованої плоті, і тут прочитується брутальна насмішка над самою ідеєю естетики та взагалі свідомо руйнація гуманістичного виміру, пошук досягнення надлюдського й жахливого Фатуму. Але «готична» фантазія Г. Нормінтона сповнена не лише прихованої іронії, а й величезного жалю та поваги до людини, ошуканої «смертельною мрією» і прекрасної у беззастережній довірі оманливому поклику життя.

Видається, що Г. Нормінтон найбільш скептично ставиться до ідеалу «одухотвореної розкріпаченої плоті», сповідуюваного секуляризованим ренесансним гуманізмом, що не бажав чути про смерть [1].

3.5. Наука та вчені у «Кораблі дурнів» як образ-симулякр

Реакція пасажирів «Корабля дурнів» на історію про Мертвого Нареченого – граничне невдоволення. «Ідеальне», що його оспівують містики й поети, дратує їх, бо примушує замислитися про такі неприємні речі, як Сенс Життя і Смерть, а також – Правда й Вигадка, Міф та Історія:

«The Choristers, however, and the Drinking Woman, take less trouble to disguise their displeasure, plugging their noses at the Nun's story as though at some drifting miasma.

It is (perhaps surprisingly) the Penitent Drunkard who clears the air.

⁷³ Побачивши, що Агнес впала знеможено на ложе з квітів, він схопився на ноги і ввірвався в зачароване коло. Квіти зітхнули і лягли йому під ноги. Він кинувся до непритомної коханої і притиснув її до себе. Її волосся було немов пісок, що витікає крізь пальці. Вільгельм промокнув її рани яскраво-червоною шаллю. І Агнес, зовсім знесилена з голоду, страху і горя, сама підставила хлопцеві губи для поцілунку.

Penitent Drunkard. Your story, Sister, is about credulity, and how we heed our illusions at our peril. Have you much experience, I wonder, in love?

Nun. Certainly not, sir.

Penitent Drunkard. Oh, we need not trouble ourselves with *facts*. I'm alluding to Truth, looming above us on its huge hill. To scale it you must shun the obvious routes.

(Drinking Woman. I liked him better when he was throwing up.)

Penitent Drunkard. To understand the world, we flit between History and Myth. Myth, of course, is more trustworthy. Literal untruth, it cannot claim to be anything other than what it is...» [175, pp. 117–118]⁷⁴ (шрифт автора цитати. – О. К.).

Слова П'яниці містять алюзію на вірш Дж. Донна «Сатира III. Про Релігію», в якому також згадується житло Правди, розташоване на крутому пагорбі й дістатися до якого важко. Лексикон П'яниці, що розкаювся, як і теми, на які він розмірковує, також сигніфікують людину вчену, і дійсно, перед нами особа, яка зналася на науці, але глибоко розчарувалася в ній, цій «візитній картці» сучасної цивілізації. Ренесанс і Просвітництво висували ідеали енциклопедизму, постійного інтелектуального пошуку, поступу. Але цікаво, що своєрідним маніфестом Нового часу водночас став і заклик Кампанелли, звернений до Піко делла Мірандоли: залишити бібліотеки та спрямувати до світу жагу дії [30, с. 71].

Та як би там не було, сьогодні небезпеки сайєнтизму так само очевидні, як і успіхи науково-технічної революції. Ось і у Г. Нормінтона наука – незалежно від того, чи йдеться про «чисту»

⁷⁴ Проте Співаки-горлодери і П'яна Баба навіть не намагаються приховати незадоволення: вони сидять, наморщивши носивід історії Черниці, немов на них повіяло страшним смородом.

Як не дивно, але першим мовчання порушує той Пияк, що розкаювся.

П и я к, щ о р о з к а я в с я: Ваша розповідь, матінко, про людське легковір'я і про те, як в хвилину небезпеки ми вдаємося до самообману. Я тут подумав, а наскільки ви самі досвідчені в любові?

М о н а ш к а: Зрозуміло, ні наскільки.

П и я к, щ о р о з к а я в с я: Мене хвилюють не факти. Я говорю про ту Правду, що мешкає на пагорбі крутому, куди піднятися – труд великий.

(П ' я н а Б а б а: Вже краще б він продовжував блювати.)

П и я к, щ о р о з к а я в с я: Для пізнання світу ми удаємося до Історії і Міфу. Міф, безумовно, більше заслуговує на довіру. Вигадка за своєю суттю не претендує на істину і не є чимось, крім того, чим є...

кабінетну науку, чи про прикладний її варіант, – може бути доволі небезпечною. І в наступній історії Г. Нормінтон демонструє, наскільки абсурдною є абсолютизація науки, зупиняється на таких складних проблемах, як наука і мораль, наука і пошуки істини, наука і суспільство. Безумовно, що письменник черпає натхнення з «Корабля дурнів» С. Бранта, один з розділів книги якого називається «Про некорисні книги». У ньому розповідається про дурня-бібліофіла, любителя книг, який має вдома величезну їх кількість, але не збирається читати, вивчивши, як мавпа, лише кілька слів латиною [23, с. 37–38]. Як ми побачимо, більшість учених Г. Нормінтона є варіаціями подібного типу.

Вчений у Новий час, коли наука витісняє на маргінес інші форми культури, в першу чергу релігію та мистецтво, набуває, завдяки класичній інтерпретації Й. Гьоте, рис доктора Фауста, який ладен продати душу самому дияволу за знання законів природи, що дозволяє володарювати над світом [3, с. 151].

Втім уже на початку піднесення авторитету науки – в епоху Ренесансу – складається іронічне ставлення до постаті Мудреця, який ставить себе над світом і над мораллю. Уже в «Похвальному слові Глупоті» Еразма Роттердамського затавровані як справжні безумці університетські професори, що живуть в атмосфері такої собі «гри у бісер». Навіть те, що гуманіст Еразм цілив тут у середньовічну теологічну схоластику, не затьмарює тієї обставини, що в західноєвропейському суспільстві назріває скептичне ставлення до «чистого розуму», і недаремно у Еразма Глупота виголошує свою промову з професорської кафедри за всіма правилами тодішньої університетської риторики. Звісно, тут наявна поруч з критикою схоластичного мислення, й інерція чисто середньовічного засудження розумової гордовитості, зарозумілості й духовного самозванства. Але загалом Еразмові вдалося втілити загальнонародну й загальнолюдську пересторогу щодо особистості, яка почувається «надлюдиною» і зневажає мудрість простого серця.

Цей комплекс, глибинно пов'язаний з архетипом Мудреця, Г. Нормінтон урахував. У нього своєрідним, але незаперечним попередником сучасного вченого і взагалі «вільнодумця» виступає Монах, одна з ключових постатей середньовічної культури, й характерно, що він трактований відверто іронічно: «Our second votarist, the MONK, is a man of great learning. The author of thirteen

theological tracts is, by his own admission, a cerebral Atlas, sustaining the Heavens by mental heft. Although a keen neologist, he also serves as sanctuary for obscure and arcane worlds. Like an academic St Francis, he protects frail and endangered language, giving glottal Greekisms a place of safety in his mind. Astronomer, chemist, fabulist and physician, no School of Thought is closed to him. His mind is antiheliotropic, straining not for the sunlight but for the shadowy recesses of understanding. Currently he is preoccupied with a desire to enclose the human condition within mathematical formulae. Already he has found the Scatological Parabola. (As one grows from wet-bed to bed-pot, the parabola reaches its apogee, only to fall off in clumsy, accident-prone old age.) Other graphs include a Rhombus of Appetite, Octahedrons of Doubt and Faith, and an Acute Ellipse of Speech. His Sexual Trapezoid remains purely theoretical» [175, p. 6–7]⁷⁵.

Зазначивши принагідно, що з погляду психіатра неологізми є свідченням хай тимчасового, функціонального, але все ж таки розладу психіки, вкажемо й на те, що Монах Нормінтона, як це не парадоксально, повністю відповідає реальній історії філософії і є духовним прародителем сучасного вільнодумства, оскільки школою логічного розумування європейця виступила, безперечно, середньовічна університетська схоластика [85, с. 389]: «Perhaps the Monk might approve of the last actor in this strange eventless Comedy? The SWIMMER is an avowed foe to material vanity. Having renounced worldly ways, he occupies himself with Speculations» [175, p. 7]⁷⁶.

⁷⁵ Ще одна набожна людина на борту – МОНАХ, чоловік превеликої ученості. Автор тринадцяти теологічних трактатів, цей гігант думки вважав себе атлантом, що тримає Небо науки винятково силою розуму. Як пристрасний прихильник неологізмів він знає при цьому і безліч малозрозумілих і незрозумілих слів, які і вживає до місця і не до місця. Подібно до святого Франциска він вважає своїм священним обов'язком захищати вимираючу і беззахисну мову, і в голові у нього – заповідник, де привільно пасуться глоттальні еллінізми. Астроном, хімік, байкар і фізик – всі Храми Науки перед ним відкриті. Його антигеліотропічний розум не тягнеться до сонця, але шукає тінистих відокремлених алей пізнання. Сьогодні він стурбований проблемою, як виразити долю людську за допомогою математичних формул. Він уже вивів Копрологічну параболу. (Коли людина перестає випорожнюватися в пелюшки і пересідає на горщик, парабола досягає піку і далі йде вже по низхідній – до самої старості, коли людина, через свою немічність, починає ходити під себе). У нього також готові Ромб Апетиту, Октаедр Сумніву і Віри і Еліпс Мови. Трапеція Сексу перебуває на стадії чистих теоретичних розробок.

⁷⁶ Не виключено, що Монах схвалено поставиться до останнього з акторів цієї дивної «безподійної» комедії. ПЛАВЕЦЬ – непримиренний супротивник матеріальних благ, як і суєтної пихатості. Відкидаючи мирську суєту, він присвячує себе Роздумам.

Тому образ вченого, який, відкинувши постулати традиційної християнської моралі, прагне не стільки пізнання, скільки володарювання над світом і навіть до перебудови його за власним бажанням, усе ж таки генетично пов'язаний зі своїми середньовічними предтечами. У новій же англійській літературі, яка розвивалася якраз у контексті зростання авторитету науки (роль Англії у становленні сучасного наукового знання не потребує коментарів), цей образ стає в повному розумінні слова одним з ключових. Досить ще раз вказати на острів Лапуту, змальований Свіфтом. Цей образ склався, як не дивно, в добу Просвітництва, коли віра в науку та її неосяжні можливості набула нечуваного досі масштабу. Проте здоровий глузд Свіфта-сатирика не піддався на гіпноз нових претендентів на духовну домінацію у суспільстві, які прагнули витіснити традиційно авторитетну релігію з суспільної свідомості й посісти її місце, створивши таку собі «релігію розуму». Звідси бере свій початок роман-антиутопія, тема зловісного вченого, здатного знищити світ тощо.

У Г. Нормінтона, який вже у першому своєму романі «Корабель дурнів» приділяє особливу увагу саме Вченому, виразно спостерігається розробка традицій Еразма Роттердамського, С. Брандта та Дж. Свіфта: Вчений парадоксально й однозначно постає в його художньому світі як один з представників Глупоти [73, с. 169]. Оцінювальньо-глумливим сигналом результатів мурашиної праці Розуму в «Кораблі дурнів» виступає вже та «Копрологічна Парабола», яку виводить у своєму мисленні Монах, і це підсилюється саркастичною «приміткою перекладача»: «As one grows from wet-bed to bed-pot, the parabola reaches its apogee, only to fall off in clumsy, accident-prone old age» [175, p. 7]⁷⁷.

Мотив гниття, розкладу та лабіринту з численними глухими кутами, з яких майже неможливо вирватися, наскрізь пронизує розділ роману, присвячений науці та науковцям. Зауважимо принагідно, що міфологема лабіринту є чи не однією з популярніших у мистецтві постмодернізму, і в аналізованому творі Г. Нормінтона вона – одна з найчастіше повторюваних: у зеленому лабіринті

⁷⁷ Копрологічний – той, що стосується вивчення екскрементів. Коли людина перестає випорожнюватися в пелюшки і пересідає на горщик, парабола досягає піку і далі йде вже по низхідній – до самої старості, коли людина через своєю немічність, починає ходити під себе.

зустрічає свою кохану Альфонсо, тіло Белкули нагадує хвилі та лабіринти, Вільгельм шукає свою Агнес у лабіринті колючих чагарників і, нарешті, складним лабіринтом постає перед нами Вежа вчених. Отой лабіринт має досить складну й розгалужену символіку – це начебто ініціація, як її дехто трактує, повернення до материнського лона, перехід через смерть до відродження, відкриття духовного центру, напружене самопізнання [122, с. 184]; утім ще раз нагадаємо, що, за К. Юнгом, як відомо, ініціація – це не повернення до материнського лона, а вихід зі світу Матері в світ Батька, змужніння. З цього погляду занурення в лабіринт Вежі вчених у Г. Нормінтона виглядає наймовірніше як антиініціація, намагання сховатися від життя. Майже усі ці нюанси значень є у Нормінтона. Т. Литвиненко, розглядаючи реалізацію мотиву лабіринту в творах сучасних письменників, виділяє дві світоглядні концепції щодо людини в лабіринті, у формуванні яких провідна роль належить Х. Борхесу та У. Еко: за першою концепцією, виходом з лабіринту є тільки смерть, за другою – з нього можна вийти, сплативши певну ціну [78, с. 35]. Як ми переконаємося, у цій розповіді героєві вдається вийти з лабіринту Вежі-примари і, хоча він ледве врятувався, залишається живим⁷⁸. А проте ціна, яку він сплатив за свою свободу, таки завелика.

Юний оповідач живе поблизу величезної Вежі, побудованої Обранцями, людьми Науки, що зберігають колосальний досвід людського інтелекту й щороку відбирають найрозумніших молодих людей для введення їх до свого кола. Титанічний масштаб Вежі, неосяжної ані ззовні, ані зсередини, створює враження грандіозної, унікальної монументальності, й аура загадковості, яка оточує жменьку вчених, що тут перебувають, набагато сугестивніша, ніж навіть свіфтівська Лапута, просякнута яскравим світлом раціонального задуму, отож навіть гротески тут виглядають не зловісними, а радше кумедними. Свіфтові недолугі бідолахи-вчені, яких слуги мусять легенько бити по голові надутими пухирями, коли вони, замислившись, втрачають почуття реальності або коли змушені діставати з мішків, що тягають на плечах, якісь предмети, аби точніше висловитися за нормами винайдені ними штучної нової мови, позбавлені будь-якої зловісності, й навіть терор, який

⁷⁸ Згодом ми побачимо у «Кораблі дурнів» Г. Нормінтона і реалізацію другого алгоритму, пов'язаного з мотивом лабіринту.

вони влаштовують непокірним територіям унизу, на землі, закриваючи масивом свого величезного острова денне світло, виглядає досить наївним і примітивним рекетом порівняно з тією похмурою атмосферою страху, змішаного зі справжньою глибокою повагою, яку відчують до мешканців Вежі жителі територій, що її оточують. «No other band of man – not the Templars of old, nor our Saviour`s disciples – belonged to so rare and secret a code as the Brethren» [175, p. 119]⁷⁹.

Молодий чоловік, впевнений у високому призначенні Науки, понад усе в світі прагне долучитися до цієї загадкової когорти надлюдей: «Like many young man of humble birth but lofty aspiration, I longed as a boy to enter the Tower» [175, p. 119]⁸⁰. І ось він із сердечним трепетом пропонує на конкурс, який щорічно влаштовує Вежа, свій винахід. Щоправда, читача від початку дещо шокує дріб'язковість цього винаходу, його ница, міщанська масштабність – це звичайна яйцезбивалка. Але ж справжня наука, як відомо, має не відриватися від життя, а робити його усе комфортнішим і приємнішим для людини, отож – начебто дрібниць тут принципово не існує, й наукове знання, спрямоване на вивчення й прагматичне використання законів природи, в площину переважно фізичного світу, набуває виразного характеру «інженерної утопії», що у Г. Нормінтона іронічно трактується в форматі літоти.

Юного винахідника відзначають з-поміж численних пошукувачів і вводять до кола обранців, отож надалі стан Науки ми спостерігаємо вже не «ззовні», а «зсередини», очима розгублено-щасливого неофіта.

Одразу ж відзначимо, що історія осягнення ним наукових істин стає історією глибокого й тотального розчарування, і таємничість, якої сповнена цитадель Розуму, від самого початку підлягає недовірі й сумніву. Вже перші кроки адепта науки всередині Вежі пробуджують почуття жаху й розгубленості, хоча поки що викликані лише її архітектурою. Він, ідучи услід за братом Нестором заплутаними коридорами, залитими «напівсвітлом-напівтіннію», швидко втрачає орієнтацію у просторі: «In this penumbra my mind

⁷⁹ Жоден інший орден – ні стародавні храмовники, ні апостоли Господа нашого – не був такий засекречений і закритий для світу, як братерство Вежі.

⁸⁰ Як і багато хлопців простого походження, але сповнених честолюбних задумів і піднесених устремлінь, я з дитинства хотів потрапити до Вежі.

worked furiously. If I was in the Tower *now*, where had I been previously? Some kind of courtyard? Perhaps the Tower was hollow, like an ancient oak whose core has rotted, the living husk enveloping nothing?» [175, p. 123]⁸¹.

Цей образ жахливої монументальної порожнечі (а порожнеча, пам'ятаємо, – одне з ключових понять постмодернізму), який поки що є простим передчуттям, згодом виявиться, цілком відповідно до законів психології, абсолютно важливим. Поки що ж враження надлюдської титанічності споруди його пересилює (здається, що тут письменник силою своєї фантазії переносить нас «всередину» відомого образу Вавілонської вежі, створеної митцем XVI ст. Пітером Брейгелем Старшим): «Once inside the Tower, I forgot myself entirely. I have visited great cathedrals since: those echoing spaces are as log cabins in comparison. How do I describe the scale of it? It was like walking upon a plain at night, a space so vast it could exist only in the open air. Yet this landscape was walled on all sides, with the sky bricked out above me» [175, p. 121]⁸².

Спочатку захоплення від того, що герой потрапляє до цього товариства обраних, які займаються розв'язанням проблем Всесвіту, відкриттям його таємниць, пересилює всі інші почуття. Він переповнений наївною й щирою вірою в те, що зробить життя майбутніх поколінь кращим – і тим трагічнішим буде його розчарування.

Недаремно величезний штучний простір, незрівнянно більший за обсягом, ніж будь-який храм Божий, є не шляхом до Неба, а ізоляцією від Неба. Як, зрештою, й від звичайного земного життя. Ця рукотворна архітектурна феєрія дуже нагадує знамениту серію офортів Дж. Піранезе «Темниці»: «The interior of the Tower, I tell you, was like a patchwork of interlocking buildings, as though an entire city had been compressed into interconnecting cells, so that windows opened

⁸¹ Думки у мене плуталися. Якщо ось це Вежа, то що було раніше? Ніби як внутрішній двір? Можливо, зсередини Вежа порожниста на зразок стародавнього дуба, чия серцевина давно зогнила, і жива кора огортає лише порожнечу.

⁸² Але ледве я увійшов до Вежі, як тут же забув про все. Вже потім мені доводилося бувати у великих соборах, але порівняно з Вежею їх високі гучні зали – просто жалюгідні хатини. Як описати її велич? З чим порівняти безмірність? Неначе йдеш широкою рівниною під зоряним небом. Відчуття простору, безмежного простору, який може існувати лише просто неба. Та все ж цей простір був обнесений стіною, а небо приховувала кам'яна стеля.

not on to exteriors but other interiors, and one flight of stairs ended with the beginning of another» [175, p. 127]⁸³.

Архітектура Вежі є лабіринтом, загадковим та незрозумілим. Але так само фантазмагоричним та абсурдним є і внутрішній розпорядок життя вчених, до якого герой долучається після церемонії посвячення.

Після штучних і малозмістовних ритуалів, які є начебто автоматичним мавпуванням сакральної містерії, наш оповідач отримує доступ до прихованого життя Обранців. Ритм цього життя – тупо-монотонний, позбавлений духу пошуку й креативності, радощів здорової конкуренції. Життя тут не має смаку, як і та їжа, що її споживають Обрані: «(A word, if you please, about the food. It was never clearly identifiable. It had a dark, dank, crushed quality<...> Whatever the dish, the Brethren scoffed it hungrily, blowing to cool their forkfuls with stale fungal breaths)» [175, p. 131]⁸⁴. Г. Нормінтон блискуче реалізує тут метафору «плоди знання», оскільки, як з'ясовується пізніше, ця малоприємна їжа – результат наукових відкриттів учених Вежі.

Але їжа – лише одне з перших розчарувань героя. Цей неофіт науки, що горить полум'яним бажанням зробити щось нове, відчути себе повноправним членом наукового братерства, наштотується на відверту байдужість або й ворожість. Проте це – типова поведінка тих, хто живе у Вежі [175, p. 131].

І що більше герой намагається заглибитися у науковий пошук, зрозуміти проблеми, над якими працюють брати, то більше несприйняття він викликає, оскільки намагається порушити раз і назавжди встановлений розклад. Саркастичною є манера, в якій Г. Нормінтон описує заняття цих жерців Знання: «After breakfast there followed the Call to Industry, when the sated Brethren traipsed off to their respective workshops. The first work hour was devoted to Theory; the second to Composition and Refinement. The third and fourth hours were taken up with Crafting and Implementation.

⁸³ Усередині Вежа була як мозаїка з безлічі будівель – немов місто, яке стиснули в просторі і втиснули в сотні комірок так, що вікна будівель відкривалися не в зовнішній світ, а всередину інших будівель, і там, де закінчувався один сходовий проліт, відразу ж розпочинався інший.

⁸⁴ З вашого дозволу я скажу декілька слів про страви. Ніяк неможливо було зрозуміти, що саме це було. Якась мокра, темна і грудкувата маса<...> Але брати завжди їли жадібно і дули на ложки, щоб швидше остудити їжу, і їхній подих віддавав згірклим грибокком.

Luncheon was announced with an engaging *organum*: one bell maintaining a steady note in a low register, the other singing out high above it. Visibly it lifted the spirits of the conundrum-gripped inventors. <...>

The afternoon was divided evenly between Creative Progress, Total Perplexity and the Tearing of Papers. At last, when all extraneous notes and stillborn enquiries had been consigned to the dustbin, the Brethren would sit at their desks and Nap for twenty minutes until Evenbreak» [175, p. 131–132]⁸⁵.

Отже, день у Вежі чітко регламентований, розподілений між прийомами їжі та наукою. Але так само, як їжа неїстівна, так і наука наймовірніше є симулякром, що лише ззовні нагадує справжній інтелектуальний пошук: чого варті хоча б назви різних стадій наукового процесу – Повне Нерозуміння або Люте Розривання Паперів.

Навіть більше, оповідач неочікувано для себе стикається з підступністю, непрофесіоналізмом, відвертим плагіатом. Найменше тут на увагу заслуговують молоді спадкоємці, допущені до кола Обранців механічно, відповідно до давнього ритуалу. Проте нові члени цього співтовариства радше дратують інших братів, ніж викликають у них бажання допомогти. І герой оповіді не виняток. Новопосвячений починає обходити всіх учених по черзі, але в кожному випадку на нього чекає розчарування – ніхто не збирається йому щось пояснювати, вводити його, так би мовити, у курс справ: «Brother Heridus, the Tower's polyglot, when begged for a translation, retreated to his workshop muttering of colic. The motto on his door – *Salus extra arduam non est* – exhorted me to work, yet my curiosity went a-begging» [175, p. 132]⁸⁶.

⁸⁵ Після сніданку звучало Скликання до Старанності, і брати, ситі і задоволені, розходилися у своїх майстерні. Перша робоча година присвячувалася Теорії, друга – Компонуванню й Удосконаленню. Третя і четверта – Втіленню і Реалізації.

Заклик до обіду звучав, як орган: одна довга нота в низькому регістрі, друга – висока, дзвінка. Цей звук незмінно надихав Обранців, що ламали голови над загадками всесвіту. <...> Час післяобідніх досліджень розподілявся так: спочатку – Творчий Прогрес, потім – Повний Подив і в кінці – Люте Розривання Паперів. Після того, як всі непотрібні записи і мертвонароджені ідеї відправлялися до сміттєвої корзини, Обранцям дозволялося і навіть ставилося в обов'язок подрімати – рівно двадцять хвилин до вечері.

⁸⁶ Я благав брата Ерідуса, поліглота Вежі, перекласти мені хоч що-небудь, але він щоразу скаржився на кольки і йшов до себе в майстерню. Напис на його дверях – *Salus extra*

Напис латиною на дверях поліглата Елідуса означає, що «благо набувається працею», і це – ніби гасло всіх учених, які з ранку до вечора працюють над важливими науковими проблемами.

Заглядаючи в різні кабінети, герой бачить процес творчості – всі вчені відповідно до свого фаху невпинно працюють, не помічаючи нічого й нікого навколо себе, повністю зосередившись. Ось один з типових прикладів: «Brother Ludwig was fired by fat reserves of scorching odium. He scowled and seethed through his work. He threw up bustling, multistoreyed equations with dazzling speed, clacking his chalk on the foggy blackboard with electric loathing for the physical word and its frictions. For his mind moved faster than his fingers could follow, sending him stumbling over the symbols like a sprinter in a sack race <...> When they came to naught, he spat and swore without a trace of verbal impediment; when they came good, he treated himself to fingerfuls of damp, fudgy ooze, which he cultivated in a frosted jar» [175, p. 134]⁸⁷.

Але поступово у нашого героя починають виникати сумніви – де результати діяльності вчених? Що все ж таки конкретно вони роблять і чому вважають за потрібне це приховувати? Ті крихти знань, які йому вдається у них вирвати, радше пробуджують все нові й нові запитання, аніж дають якусь відповідь. Знання вчених – дивні, уривчасті, не структуровані, нарешті – взагалі позбавлені сенсу, оскільки часто вони намагаються охопити те, що охопити в принципі неможливо. Характерною тут є постать брата Елідуса – одного з шанованих вчених, який вважається, так би мовити, титаном думки. Він знає масу речей, які, втім, непотрібні, й є скоріше таким собі інтелектуальним смітником, який у нього самого викликає розчарування та розгубленість: «He spoke, for instance, of the Laplanders' many words for snow, or the purity of Icelandic, which reaches into its box of old words to assemble new ones. I strained to catch him speak of Mari and Mordvin as heard on the Volga; of Udmurt and

arduam non est – недвозначно посилав мене працювати, і моя цікавість так і не була задоволена.

⁸⁷ Брат Людвіг був сповнений палючої огиди до всіх і вся. За роботою він хмурився і сердито пихкав. Записував на дошці складні довгі рівняння так, що крейда кришилася у нього в руці, а сам він буквально іскрився від наелектризованої ненависті до світу фізичних тіл з його тертям. Бо рука його не встигала за думкою, і цифри і символи на дошці наїжджали один на одного, і його це страшенно дратувало <...> Коли рівняння не розв'язувалося, він плювався і лаявся матюками, до того ж, що дивно, не затинаючись; коли у нього все сходилося, він винагороджував себе «смаченьким» – жменею якихось мокрих, схожих на твань водоростей, які він любовно вирощував в глеку на льоду.

Zyrian, which roam the wasters of Arctic Muskovy; of Ostyak and Vogul, which never venture from the Ob Valley of northern Siberia. He told me of the Shang dynasty texts incised on tortoiseshells and cow horns; how the Chinese rebus, which took pictograms of concrete words to indicate abstract ones, borrowed the pictogram for *dustpan* (*ji*) to signify personal pronouns (*qi*), until over time *dustpan* ceased to mean *dustpan*, and the selfless word got its character stolen. In a voice cracked with mental strain, Brother Heridus explained how words are forever making and unmaking themselves, fragmenting and reassembling like quicksilver split on a slope. He told me of patois that live, unwritten, only in the mouth; of dialects so rare that one family cannot comprehend its neighbors; of words that live like parasites and change their meaning when they climb upon another word's back.

‘So many,’ he exclaimed. ‘How can I cope with so many?’» [175, p. 135]⁸⁸.

Вжиті тут письменником прийоми полісиндетону та синтаксичного паралелізму лише підкреслюють безглуздість всього цього переліку непотрібних знань. Постмодерністський прийом переліку, який вже був майстерно використаний Г. Нормінтоном в історії про Белкулу, знову стає у пригоді, відтак хочеться нагадати метафору У. Вітштока, яка влучно характеризує естетику постмодерністського твору: письменник грає на клавіатурі різних тем, мотивів, стилів, заздалегідь знаючи, які алузії та імпліцитні

⁸⁸ Він розповів мені про те, що у мовленні лапландців існує безліч слів для позначення снігу, і про те, що ісландці ретельно зберігають чистоту своєї мови, що всі нові тамтешні слова утворюються на основі старих, таких, які вже існують. Він розповів мені про марійську і мордовську мови, якими говорять на Волзі; про удмуртську і комі-зірянську мови, поширені в арктичних областях Московії; про мови остяків і вогулів, що населяють Обську долину в північному Сибіру. Він розповів мені про літописи династії Шан-ін, вирізані на коров'ячих рогах і черепаших панцирях; і про китайський ребус, коли ієрогліфи-пиктограми, що позначають конкретні речі, використовуються для вираження абстрактних понять. Так, от в цьому ребусі особисті займенники із-за подібної вимови позначалися ієрогліфом з прямим значенням «совок для сміття», але з часом «совок для сміття» втратив значення «совок для сміття» і безкорисливе слово позбулося ієрогліфа. Голосом, дзвінком від розумової напруги, брат Ерідус пояснював мені, що мова – субстанція, яка тече і рухається: слова з'являються і зникають, зливаються і розпадаються на фрагменти, як ртуть, пролита на похилу площину. Він розповідав мені про говір та діалекти, що існують тільки в усній традиції; про діалекти настільки рідкісні, що навіть найближчі сусіди не розуміють один одного, оскільки у кожній родині своя «мова»; про слова-паразити, що міняють своє значення, приліпившись до якогось іншого слова. – Їх так багато, слів, – засмучувався він. – Як мені справитися з такою їх численністю?!

підтексти викличе кожна клавіша [181, с. 49–50]. У сфері музики автор «Корабля дурнів» також вельми ерудований.

Музиканти Вежі, брати Греда та Еп пишуть сумбурну й навіть жахливу за естетичними якостями музику: «It was ghastly: a depressing, pluvious, bladder-pinching noise that left the ear hankering in vain for shelter» [175, р. 136]⁸⁹. Але самі брати про свою працю дуже високої думки. Вони вважають, що створюють новий напрямок у музиці – додекафонію, не розраховуючи проте на миттєвий успіх, оскільки світ ще не готовий до подібної музики. Отже, вважають вони, їхнє відкриття оцінять лише через багато поколінь, а їх чекає доля справжнього таланту – нерозуміння та здивування. І справді, це «молотіння по клавішах майже кулаками» таємна характеристика музики одного з братів – «It'll blow your brain! Тобі мозок розірве!» [175, р. 136] – навряд чи можна назвати гармонією чи музикою взагалі. Утім випадково виявляється, що все це – не творчий пошук геніїв, які випередили свій час, а елементарне невігластво. Ці «генії» навіть не знають музичної грамоти. Отже, їхня музика – такий самий симулякр, як поліглотство Ерідуса чи математична обдарованість Людвіга.

Таким чином, молодий вчений, що весь свій час присвятив пошуку нових знань, відвідуючи за розкладом кожную майстерню, нічого нового не дізнається. Все, що він бачить, викликає все більше здивування й посилює його сумніви. Спочатку він намагається їх позбутися, шукаючи виправдання поведінці братів: «Perhaps – I came to reason – the Brethren's indifference was *proof* of their engagement? Less an abnegation of responsibility than a policy dutifully enacted? Surely my exclusion was part of my training, requiring me to match inquisitiveness with investigative flare?» [175, р. 133]⁹⁰. Та нікому немає справи до розгубленого хлопця.

Але питання множаться, і нарешті хлопець розуміє, що ніякої науки у Вежі немає, все це – суцільна імітація. Навіть винахід, завдяки якому молодий ентузіаст науки потрапив до цього кола Обраних, у нього просто брутально вкрали: «I scrutinized carefully the

⁸⁹ Музика, треба сказати, мотороша – гнітючі і тужливі звуки, якісь вогкі, такі, що пробирають до кісток; хотілося відразу втекти подалі, затиснувши вуха руками.

⁹⁰ Може, вони спеціально тримають мене в невіданні, але не для того, щоб скрити від мене свої знання – а у мене деколи виникала така думка, – а тому, що хочуть навчити мене мислити самостійно і доходити до всього своїм розумом? Може, вони перевіряють, наскільки я допитливий і кмітливий?

footpedal-activated device. And found that it was a clumsy, scratched copy of my original – a forgery of the prototype. I could scarcely believe the evidence; only its metal solidity persuaded me to acknowledge its significance.

Brother Nester was a plagiarist» [175, p. 139]⁹¹.

Це неймовірно жахливе відкриття бентежить героя. Виявляється, що ідея просто вкрадена, але у брата Нестора не вистачило навіть таланту копіюста – його пристрій грубший за оригінал.

Врешті, Г. Нормінтон підсумовує ситуацію містким символом. Книги брата Ерідуса – недоторканні, бо становлять величезну наукову цінність, героєві категорично забороняється торкатися навіть їхніх обкладинок. Однак коли героєві таки вдалося, влучивши мить, доторкнутися до цих книг, з'ясовується, що вони геть зотліли й спорохнявіли за своїми імпозантними палітурками. Усе тут, у Вежі (та й сама Вежа) – грандіозний симулякр: і вчені, і наукові винаходи, й навіть матеріальні речі.

Перед читачем – не корпорація обдарованих, креативних однодумців, а купка нищих і заздрісних людей, що проводять своє життя в тупому й непривабливому заціпенінні: «As day was succeeded by featureless day, the Brethren became incapable of hiding their antagonisms. Feuds raged, couched in language of civility and learning. Like the shifting air at its centre, the Tower's political atmosphere was protean and unstable. From one day to the next new alliances were forged, new rivalries born» [175, p. 146]⁹².

Нарешті юнак визнає останню страшну таємницю: головний Майстер, ім'ям якого начебто освячувалося буття у Вежі, давно насильно позбавлений життя, і труп його схований у надрах Будови. Розповідь про проникнення хлопця в цю колізію, – детективна напруженість його пошуків, ухиляння від помсти Братів та втеча з цього зачарованого місця – виписані з непересічною майстерністю.

⁹¹ ...роздивившись уважніше педальний пристрій, я побачив, що це не моя збивачка: це була просто копія, до того ж достатньо груба, мого оригіналу, тобто прототипу, іншими словами, жалюгідна підробка мого зразка. Мені з трудом вірилося в очевидне, але я тримав у руках речовий доказ... Брат Нестор був плагіатором.

⁹² І так – день за днем. Все те ж саме, нічого нового. Правда, дедалі важче ставало братам приховувати свою неприязнь один до одного. Люди вчені і культурні, вони не опускалися до грубих сутичок, хоча суперечки і сварки траплялися вже повсюдно. Політична атмосфера у Вежі, пронизана взаємною ворожнечею, була такою ж хиткою і нестабільною, як струмені повітря в центральному колодязі. Щодня виникали нові альянси, які розпадалися буквально назавтра, і вчорашні союзники ставали суперниками і ворогами.

Головний герой знаходить труп майстра, і йому відкривається секрет, вже давно відомий іншим братам, – Вежею давно ніхто не керує. Письменник описує труп у дусі традицій готичного роману: «The corpse`s hands were withered claws, the fingernails grown long and black. The feet, which poked through a dusty white shroud, were curled at the toes like a sultan`s slippers. In contrast to his sculpted predecessor, Gerbos von Okba was – had been – clean shaven. Dry wisps of cadaverous hair were a downy halo about the mottled scalp. His face was muffled as though from mumps» [175, p. 170]⁹³.

Послання Майстра, яке мало містити в собі певне З`явлення, так само зруйноване часом і долею. Коли герой, переборовши огиду й страх, знаходить під сорочкою трупа сувій, той виявляється без тексту [175, p. 203]. Труп Майстра символізує смерть надій на перемогу Науки й перебудову життя в дусі оптимістичної інженерної утопії. Наука та її служителі постають у «Кораблі дурнів» як справжній симулякр, зваблива, а проте шкідлива імітація «перемоги над природою» – недаремно ж Ж. Бодрійяр розглядає симулякр як щось таке, що не копіює реальність, але витісняє та знищує її [18].

Отже, основна колізія цієї оповіді – сподівання вченого знати Істину і за допомогою цього знання підкорити собі світ – закінчується визнанням поразки людини. Усвідомивши усю марність і навіть ризикованість існування у Вежі, герой тікає з неї, хоча брати його відпускати не бажають, і він ледве рятує власне життя, дивом знайшовши вихід. Тепер він, втомлений шукач Істини прагне простого життя на лоні природи: «I have no wants nor great desires. Only this. To find some sparse and underpeopled place; a bean-row isle, with a cabin and hives, where I might nurture waking dreams, untroubled by the Widow, Truth»[175, p. 203]⁹⁴.

Що ж, визначення правди як Удовиці зустрічається тут чи не вперше у світовій літературі. І треба сказати, що це надзвичайно

⁹³ Скорчені пальці трупа нагадували сухі гілочки, нігті відросли довгі-довгі. Великі пальці на босих ногах, що стирчали з-під білого савану, загиналися вперед і вгору, як носки туфель турецьких султанів. На відміну від свого попередника, чие скульптурне зображення було на кришці, Гербош фон Окба був чисто поголений – тобто він був чисто поголений, коли його клали до труни. Зараз його крапчастий череп прикрашали сухі пучки трупного волосся, схожого на пташиний пух. Обличчя скривлене, неначе засмучене.

⁹⁴ У мене є одна мрія. Тільки одна, ніяких інших. Поселитися в якому-небудь тихому місці, далеко від людей, на острові з хатинкою та вуликами де я знайду спокій і поринатиму у мріях, і Вдова Правда мене не турбуватиме.

виразний і місткий образний хід, який водночас нагадує й фольклорні вирішення, й риторичні хитрощі Середньовіччя.

3.6. Інтерпретація мотиву Володаря та Слуги

У «Кораблі дурнів» С. Бранта є характерний розділ «Про дурнів, наділених владою». Тут говориться про те, що щасливий той народ, який має мудрого правителя – захисника справедливості; натомість горе країні, де правитель байдужий до правди – там людям «горе і нещастя» [23, с. 97–101]. Усе це варіації на теми біблійних псалмів і, як ми побачимо, їх активно обігрує Г. Нормінтон в тій самій аксіологічній парадигмі.

Мотив володаря і слуги звучить у «Кораблі дурнів» слідом за аналізом влади Кохання над людиною; повторюється він і в інших романах письменника. До уст Блазня він вкладений, треба думати, не випадково: Блазень, з яким у Пролозі пов'язувалися, вочевидь, якісь значні стратегічні задуми автора, недаремно був виокремлений і наділений, на відміну від інших пасажирів корабля, мудрістю й таким атрибутом, як маска, за якою він цю мудрість ховає. А якщо погодитись з тим, що Г. Нормінтон відштовхувався у своєму задумі й від згаданої вище книги Костера про Уленшпігеля, пройнятої соціальним пафосом і заклик до свободи особистості, то не дивно, що, віддавши усе ж таки «переднє слово» Плавцеві, який розповідає про владу Мрії, він зробить тлумачем колізії «володар і слуга» саме Блазня як постать «придворну» за своєю функцією. Отож Блазень, від якого слід би очікувати «першої скрипки» у нарації, отримує слово у Г. Нормінтона значно пізніше, оскільки письменникові важливо в першу чергу розгорнути не соціальні, а психологічні колізії, які мають не менш екзистенціальний характер, ніж взаємини людей між собою.

Характерно також, що у «Кораблі дурнів», як, утім, і в інших романах письменника, соціальна несправедливість розуміється не як тимчасове «непорозуміння», а як константа людського існування. Письменник стабільно розробляє колізію *лихий (вередливий, нищий тощо) володар і слуга, який потерпає від його невдячності й сваволі*.

А породжується така дисгармонійна пара пристрасною честолюбства, про що свідчать вже перші слова Блазня: «Ambition, my masters, is Fate`s wanton. Picture her, if you will, as a maiden of great

beauty luring men over a cliff's edge. 'Come up to this higher ground,' she beckons, 'where you shall win eternal fame.' And so, to escape oblivion, men rush into oblivion» [175, p. 206]⁹⁵.

Цей відверто моралістичний, як у старовинній байці, пролог контрастує з іронічним викладом самої історії, так само гіперболізовано-неймовірної, як історія Белкули або Мертвого Нареченого. Читачеві пропонується історія життя королівського пажа на ім'я Муха, яке є типово "промовистим", таким, що натякає на нищість, незначність. Він служить при дворі короля Бювара, або, як коментує оповідач, «по-нашому» – короля, ім'я якого звучить як «Промокальний папір», але, оскільки це «не по-королівськи», – нехай буде Бювар [175, p. 206]. Ця підкреслена неповага й до короля, й до слуги, визначена глибинними традиціями європейської демократичної сатири і визначає інтонацію нарації. Оповідач від самого початку бачить ситуацію очима трудівника-простолюдина – він «перекладає» ім'я короля «по-нашому» і з іронією ставиться до способу життя вищого класу [175, p. 208]. Але й сам раб-оповідач є ницим та безсилим. І жартівливий тон оповідача від самого початку ускладнюється тривожними сигналами небезпечності ситуації перебування при володарі: «His father, the court jester, had paid for his talents with his head (laughter is a fine sport but in excess it is as lethal as any poison)» [175, p. 206]⁹⁶.

Пригніченість та «невидимість» – природний стан королівських слуг (адже гарний слуга – той, якого не помічають), і Муха, «дитина коридорів для слуг», змалку навчився тримати голову низько і не підводити очей. Однак природа людини, за Г. Нормінтоном, не може миритися зі станом вічної пригнобленості, і десь у глибині цієї душі жевріє честолюбство. Письменник порівнює честолюбство слуги з підземним струмком, що підживлює якусь таємничу річку, не позначену на мапах; води ці мали би бути повністю замкненими у підземних надрах, і лише якась катастрофа або стихійне лихо могли би вивести їх на поверхню. Такою катастрофою в житті Мухи став спадкоємний принц на ім'я Пустун. Далі в оповіді розгортається

⁹⁵ Честолюбство, люб'язні панове, грайлива дитина Долі. Отакий пустун. Або, краще сказати, пустунка. Діва ангельської краси, що заманює синів людських до безодні. «Піднімися до самої вершини, – манить вона, – де знайдеш вічну славу». І ось, щоб уникнути забуття, люди кидаються стрімголов до загибелі. До того ж забуття.

⁹⁶ Батько його, придворний блазень, заплатив за свої таланти головою (сміх – непогана забава, але надлишок його так само згубний і небезпечний, як всяка отрута).

фабула, що певною мірою нагадує фабулу знаменитого роману М. Твена про принца та жебрака, але тональність історії не легка й комічна, а сповнена трагізму.

Відразу експліцитно іменуючи зближення сина служниці з королевичем як «катастрофу», Г. Нормінтон надає своєму іронічному тонові трагічного й зловісного відтінку. Підкреслено «знижене», як і фамільне прізвище Бювар, прізвисько королевича Пустун є «відкритою» оцінкою й знімає усякий ореол сакральності з юного можновладця. Звертання королевича Пустуна до сина служниці, якого він надумав ошчасливити своєю дружбою, одразу ж видає фальш, зверхність і розбещеність, які різко контрастують з переляканістю простого хлопця:

«'Boy,' said the Prince one morning as Fly (with thirty other servants) attended the royal levee. 'You, the skinny one.' Fly was nudged by his colleagues to the edge of Prince Wanton's bed. 'What's your name?'

'...'

'Speak up.'

'Fff.'

Prince Wanton's powdered face cracked into a smile. 'What, boy, are you mute or are you stupid?」 [175, p. 206-207]⁹⁷.

Характерно, що показну ідилію дружби з принцом постійно затьмарює якась дискомфортність і приниженість, якої Муха мав би, здавалось, позбутися: «The days that followed felt, to Fly, like waking inside a dream. He never knew what action of his had provoked the Prince's declaration of friendship, and it never seemed polite to ask» [175, p. 207]⁹⁸. Під перукою, яку щоранку накладає на нього паж, свербить голова; принц робить бідолаху об'єктом вульгарних жартів, нагороджує його дружніми щиглями, від яких тіло покрите

⁹⁷ – Гей, хлопче! – одного разу окликнув принц Муху на вранішньому королівському прийомі в ліжку, де, окрім Мухи, прислужували ще тридцять слуг. – Так, ти, кістлявий. – Товариші-слуги послужливо підштовхнули Муху до ліжка принца Пустуна. – Як звати тебе?

– ...

– Говори голосніше.

– М-м-му.

Напудрене обличчя принца Пустуна розколосилося в усмішці.

– Хлопче, ти що, німий? Або просто тупий?

⁹⁸ Все, що було потім, здавалось Мусі чудовим сном. Він так ніколи і не дізнався, чому принц вирішив його виділити і пошанувати своєю дружбою – сам не зрозумів, а запитати посоромився.

синцями – мов печатками, що засвідчують найвищу милість; хлоп'ячі забави друзів – огидні й жорстокі: вони обривають крильця комахам, мучать мишу, калічать звірят, ламають крила птахам. Муха, заворожений дотепністю та «культурністю» свого друга, перестає шкодувати звірят, звикає до пестоців та розкоші, попросту – розбещується. Коли доля кине його до королівської бібліотеки, неписьменний потуркувач нагадуватиме дикувату дитину з глушини – не вміючи читати, він просто гортатиме сторінки у пошуках малюнків. Між тим, його наївні мрії про щасливе майбутнє з царственным другом не виходять за межі убогої фантазії затурканого підлітка з низів: він уявляє той час, коли його «друг» принц стане королем, отже, сам Муха стане другом короля, буде дуже багатим, а всі дівчата королівства стануть мріяти про них ночами. Але, за всієї наївної простоти й невибагливості таких думок не можна не звернути уваги на те, що для Мухи майбутнє уявляється в категорії «ми» – він не відділяє себе від свого друга, вірить, що так буде завжди – навіть коли вони виростуть. І в цьому їхні погляди з Пустуном кардинально розходяться. Принц завжди думає лише про себе, адже Муха для нього – лише забавка, жива іграшка.

До того ж принц Пустун ані на хвилину не забуває про свою зверхність над новим другом і не приховує цього. Для нього «дружба» з Мухою – не більше, ніж примха, забаганка: «'For God's Anointed to befriend a servant? I am original, I think'» [175, p. 208]⁹⁹. Королевич приховано стежить за своєю живою іграшкою, аби вона не переоцінила себе. Коли король Бювар подарував синові іграшкову модель королівства і щасливий Муха, допущений до цього дива, на мить відчув себе нарівні з другом-королевичем, той одразу ж нагадав йому, хто є хто: «Fly wandered, a happy giant, through castle keeps and sylvan valleys, christening the creatures like Adam in Paradise.

'I have a talent for this,' Fly mused aloud. Later, as they dressed for the garden, he felt the Prince's gaze sit too heavy upon him. 'Without me,' said the Prince softly, 'you would not exist'» [175, p. 210]¹⁰⁰.

⁹⁹ Помазаник божий завів дружбу зі слугою?! Такий ось я оригінальний.

¹⁰⁰ Муха бродив, щасливий велетень, між маленьких замків і лісистих долин і давав імена всяким тварюкам, немов Адам в раю.

– Я маю до цього талант, – роздумував Муха вголос. Пізніше, коли хлопчики переодягалися, щоб піти гуляти в сад, Муха відзначив, що принц поглядає на нього недобре.

– Без мене, – сказав Пустун тихо, – тебе б не було взагалі.

Але всі ці приниження були, як зауважує наратор, «дрібними кровопусканнями». Заслуживши, як і слід було чекати, загальну ненависть придворних, до якої домішувалася заздрість, юний фаворит короля був украй самотній. До того ж зваблений спокусою бути королем, він відчув себе незвичайним обранцем долі [175, р. 209]. Він починає вірити у можливість переходу на іншу соціальну сходинку – адже Муха не дурніший за Пустуна, і така думка виявляється для нього надто привабливою.

Ситуація переломлюється, коли король необачно вирішує, що його син достатньо дорослий, аби без допомоги вчителів досягнути скарби книжного знання, і віддає у його розпорядження свою бібліотеку. Мусі закортіло скористатися з ситуації, і, на превелике роздратування свого друга, який відверто нехтує книжним знанням і не прагне в нього зануритись, він звертається до нього з проханням навчити його різним наукам, адже «I carry myself royally, isn't it time you gave me a scholar's education? I can do the walk but I'm empty within».

Suddenly, as though bitten, Prince Wanton jumped to his feet. His eyes narrowed to bright black seams. 'I am me, neither to be moulded nor invented'. Fly nodded, understanding nothing. 'I will myself into being,' the Prince continued. 'To prove which, I shall burn this library'» [175, р. 211]¹⁰¹.

Г. Нормінтон блискуче будує дискурс нарації, згущуючи ознаки загрози й небезпеки, і єдина багрянця, в яку дозволено вбратися нещасному Мусі, – природний рум'янець стиду й приниження: «Poor Fly swallowed a gasp and almost choked; his face turned a regal crimson. Through swimming eyes he saw the Prince's defiant grin gleam like a scimitar» [175, р. 211]¹⁰². Це оксюморонне порівняння посмішки принца з турецькою шаблею знову, як тривожний дзвіночок, лунає в оповіді, віщуючи трагічну розв'язку цієї «дружби». Хлопцеві шкода

... – тепер, коли я [Муха] вмію триматися благородно, чи не пора вчити мене всяким наукам? Я знаю манери, але усередині я порожній.

Принц Пустун схопився, мов ужалений. Він зіщулив очі, так що вони перетворилися на яскраві чорні шрами.

– Я – не підданий короля, – прошепотів він. Я сам по собі, мене не можна ні придумати, ні виліпити за шаблоном. – Муха кивнув, хоча нічого не зрозумів. – Я існую своєю волею, творю своє буття, – продовжував принц. – І в доказ я спалю цю бібліотеку.

¹⁰² Бідний Муха аж поперхнувся, його обличчя стало червоним, як царський пурпур. Крізь пелену сліз він побачив, як зухвало посміхнувся принц – усмішка блиснула, немов крива турецька шабля.

книг, але, побоюючись втратити прихильність всевладного юного самодура, він стримує бажання розповісти дорослим про страшний задум Пустуна. Він мовчить, оскільки боїться втратити «дружбу» принца, а з нею – усі радості життя, до яких уже звик. Він міркує: принца король все одно рано чи пізно пробачить, а колись і сам принц стане королем, поруч з яким і йому, Мусі, буде непогано. Але постійні компроміси з власною совістю, спокуса бути наближеним до влади обертаються його загибеллю. Кульмінацією розповіді стає безглузде спалення бібліотеки, вчинене вередливим принцем. Коли внаслідок цього король впадає в неочікувану лють і присуджує дати синові шістдесят канчуків, друг невимушено й страшно зраджує Муху, не моргнувши оком. Зізнавшись у скоєному та визнавши власну провину, взявши все на себе, принц продовжує:

«Fly was there only out of love for me. To see him suffer for my ill deeds would hurt me more than any flesh wound. Therefore, I beg you, let him take the beating in my stead, that I may pay the highest price for my disobedience» [175, p. 213]¹⁰³. Король одразу ж погоджується, накинувши від щирого серця «хлопчику для биття» ще двадцять ударів. Особливо знущально звучить пояснення цього олімпійського за байдужістю королівського рішення:

«'Royalty feels for its people as only natural rules can. They experience pain vicariously – which is why the Prince nominated you for his punishment'» [175, p. 214]¹⁰⁴.

У результаті тіло хлопця перетворилося на суцільне криваве місиво, від неймовірного болю й зради він втратив розум. Усе наступне життя він, закинутий у глухий кут богадільні, буде, мов побитий пес, скавучати від фантомного болю – пам'яті про шмагання і стане розвагою для багатих міщан, що платитимуть чималі гроші за видовище.

Та усе ж таки одну річ від королевича Муха перейняв назавжди. Не зрозумівши як слід його філософствування (« I will myself into being [175, p. 211] Я існую своєю волею, творю своє буття»), зраджений і зламаний простолюдин впадає в наївний соліпсизм.

¹⁰³ Муха був там зі мною тільки із-за любові до мене. І бачити, як він страждає за мою провину, для мене важче, ніж будь-який тілесний біль. Тому благаю тебе, хай його відшмагають за мене, щоб я заплатив найвищу ціну за свою неслухняність.

¹⁰⁴ – Персони царської крові відчують біль своїх підданих – от чому принц назвав тебе, щоб ти прийняв його покарання.

«'Methinks me thought you up, sir. Bless thy wits, I unthink you now.' To be addressed in this manner is considered a great privilege by Society. Women dine off their anecdotes for weeks, while in the taverns the wags drink toasts to the health of the Mad Metaphysician.

So it is that Fly – servant, whipping-boy, lunatic – achieves a certain fame in his lifetime, and dies notorious, the figment of a king's imagination, eaten whole by his bedsores» [175, p. 216]¹⁰⁵.

Тут простежується реалізація архетипу Отця, який, за Юнгом, може набирати модифікацій Правителя, Мудреця чи іншого Очільника Ініціації [142]. Ідеальним варіантом такої ситуації має бути, зрозуміло, мудрий і справедливий Правитель, якого сподівався побачити ренесансний письменник С. Брант, син епохи утопій.

Але у Г. Нормінтона Володар якраз підступний, невдячний і зрадливий щодо вірного слуги. І тут відчувається функціонування ще одного культурного алгоритму: у європейській свідомості утвердилася максима Христа: влада земна, князі світу цього не вважаються за надійну опору, оскільки «немає правди в них» (Пс. 145:3).

Й усе це прекрасно вкладається у відому максиму Августина, викладену в його трактаті «Про град Божий»: усяка влада, що не керується християнськими принципами, є просто згряя розбійників. Отже, чи то письменник досить чітко демонструє свою опору на певну ідеологічну установку, що не вкладається в принципи постмодернізму, чи то несвідомо наслідує інерцію моральної оцінки та аксіологію християнської етики, хоча усе ж перший висновок здається більш вірогідним.

¹⁰⁵ – Здається мені – я вас придумав, пане хороший. Зараз я віддумаю вас назад, і вас не стане.

Вважалося дуже почесним, якщо до тебе звернулися подібним чином. Жінки хвалилися перед подругами впродовж тижнів, а в шинках і тавернах дотепники пили за здоров'я Недоумкуватого Метафізика.

Ось так і вийшло, що Муха – слуга, хлопчик для биття, психічнохворий – знайшов славу за життя і помер вельми знаменитим, вигадка королівської уяви, з'їдена пролежнями цілком.

3.7. Архетип Саду Життя й мотив «втраченого раю»

У всякому разі перехід до метафізичних проблем християнства у наступному розділі видається цілком природним, і цікаво, що розповідь про нещасного Муху не дуже зачепила слухачів, хіба що маска на кінці скіпетра Блазня «посміхається за нього». Навіть більше, історія наруги володаря над підданим викликає обурення Монаха: «An irreverent story, Fool... God spare us your frippery. It has no bearing on our lives and teaches us nothing... I shall tell a story now, which I think you'll find» [175, p. 217]¹⁰⁶. До того ж Монах дорікає байдужим слухачам: «High Culture, sirs, is what we need. For which, pray heed the following. You might even, though I doubt it, learn something» [175, p. 217]¹⁰⁷.

Якщо взяти до уваги психологічний простір «Корабля дурнів» Г. Нормінтона, то стане зрозуміло, чому Монах вважає сюжет про слугу «варварським». Адже з погляду церкви усе, що стосується соціального життя, нижче й другорядне. Видатний сучасний теолог Р. Нібур пише: «... християнину часом необхідно почути спрямований особисто до нього заклик Господа відкинути світ, сповнений тимчасових цінностей і терпимий до багатоманітності ідолів, з його мінливими інтересами й вічними компромісами, пройнятий любов'ю до життя й такий, що панічно боїться смерті» [95, с. 73]. У Г. Нормінтона саме Монах пропонує повернутися до джерел «культури» – до біблійного символу втраченого раю. Він згадує про талановитого фламандського менестреля, якого зустрів колись у Брюгге (між іншим, Г. Нормінтон поміщає його до челяді в домі С. Бранта, якого персонаж атестує як людину достойну, але до музики байдужу). Колись нещасливий менестрель був силоміць завербований у солдати (безславні битви він критично змальовує майже в стилі автора «Війни і миру» [175, p. 227]¹⁰⁸), що співпало з

¹⁰⁶ Яка варварська історія!... Бережи нас, Господе, від подібних історій. У ній немає нічого повчального, і нас вона не зачіпає ніяким боком...Зараз я розповім історію, яка, здається, буде для вас повчальною...

¹⁰⁷ Культура, панове, ось чого нам не вистачає. Про що, власне, я і збираюся зараз розповісти. Може, ви навіть, хоча це дуже сумнівно, що-небудь почерпнете і для себе.

¹⁰⁸ Пам'ятаю тільки, як я зарився в гору кривавих трупів, прикинувшись мертвим. Наді мною гриміла битва, здавалося, що далеко-далеко, а я лежав без пам'яті, тільки зрідка приходячи до тями, а потім я розплющив очі і раптом побачив прозоре чисте небо і птахів, які ширяли в синяві. Я ледве виповз з-під гори трупів, що неначе вчепилися заляканими пальцями мені в одяг і не хотіли відпускати.

епідемією чуми. Втікши з поля бою, він якийсь час поневірявся в лісі, харчуючись чим доведеться: «Famished, I chewed mushrooms in small, nervous bites. Strawberries laced with fox piss I polished with my meager spittle. The fragile fruits crumbled to powder or smudged to fragrant nothing between my fingers. What little I saved I devoured, like Albrecht in the allegory» [175, p. 228]¹⁰⁹. Суниця, вже згадувана в історії про Белкулу, і тут – не просто деталь. У примітці сам Г. Нормінтон сказав: «The wild strawberry, more delicate and subtly fragranced than its hardly modern counterpart, was in medieval art a symbol of the exquisite but evanescent delights of the flesh; cf. Ute Krahe, ‘Bosch’s Garden of Earthly Delights: a new analysis’» [175, p. 228]¹¹⁰. Дійсно, на картині Босха «Сад земних насолод» ми бачимо величезну, так би мовити, гіперболізовану суницю, що уособлює собою чуттєві радості життя. Брудні суниці здаються голодному менестрелю тонкими ласощами – це продовжує у вишуканій літоті мотив вишні як символу чуттєвості. Характерна деталь – суниці политі лисячою сечею – містить імпліцитний символ: чуттєвість від самого початку не може дати людині безхмарної насолоди навіть на мить.

Та художньою опозицією дикому й ворожому лісові виступає дивний сад, що виглядає чи то як біблійний Едем, чи то як реалізація утопічних фантазій Нового часу – з темного лісу менестрель виходить у сад неземної краси, розбитий «з геометричною точністю, і ця чітка геометрія розігнала лісову імлу невідання» («The geometrical precision with which the Garden was laid out banished the sylvan gloom of unknowing» [175, p. 229]). У саду, в центрі круглої галявини, був розташований лабіринт (знову лабіринт!) з сімома входами, а всередині нього стояв будинок. Цікавим і навряд чи випадковим, на нашу думку, є сусідство двох значущих культурних символів – саду і лабіринту. На перший погляд – це антагоністичні міфологеми, невпорядкована і впорядкована природа. Проте вони можуть бути пов’язані семантично – у деяких культурах лабіринт

¹⁰⁹ Знемагаючи від голоду, я жував гриби, кусаючи маленькими шматочками. Жадібно заковтував суницю, политу лисячою сечею. Крихкі ягоди кришилися в пил або розмазувалися в ароматне ніщо у мене в руках. Небагато того, що залишалось, я поглинав, давлячись, немов Альбрехт у тій байці.

¹¹⁰ Дика лісова суниця, що порівняно з сучасними видами мала тонкий запах і смак, в середньовічному мистецтві символізувала вишукану, але швидкоплинну насолоду плоті; див., наприклад, Уте Крейе «Сад земної насолоди» Босха: новий аналіз».

пов'язується з метафорою лісу, який, з одного боку, допомагає сховатися від ворогів, з іншого – вимагає певних якостей, щоб вижити [49, с. 403], і це їх об'єднує.

Символіка Саду розкрита в авторській примітці, яка заслуговує на те, щоб її зачитувати повністю: «Nothing is incidental in this garden; it is constructed according to very deliberate numerological principles<...>The five concentric circles (the most valued geometric form: perfect and unending) may represent the five chivalric virtues, as the pentangle symbolises the five wounds of the crucified Christ. The garden also has strong cosmological connotations. Plato's *Timaeus* describes how God created the body of the world as a perfect sphere; St. Augustine incorporated the Platonic Geometer into Christian theology, invoking the Apocryphal Book of Wisdom, 'Thou hast ordered all things, in measure and number and weight' (11:20). The forest of 'unknowing', then, is the Chaos that reigned before Time. The seven paths divide the garden into seven sections, each representing different days of the Creation. (The paths may also represent the Seven Liberal Arts of the medieval curriculum). The maze represents the human imagination: subject to blindness, doubt and error. Its seven entrances, leading to a single exit, indicate that wisdom can be sought from different sources, since all lead to one Truth. The house itself is the *fief du genie*, its twelve rooms suggesting the tribes of Israel, or the number of Christ's disciples, or the signs of the zodiac. The logbook in the central chamber is the omphalic hub of the entire structure» [175, p. 230]¹¹¹. За всієї очевидної

¹¹¹ У цьому саду немає нічого випадкового: він влаштований, за продуманим нумерологічним принципом <...> П'ять концентричних кругів (найбільш цінювана геометрична фігура: досконала і нескінченна), ймовірно, символізують п'ять рицарських чеснот, як п'ятикутник символізує п'ять ран розіпнутого Христа. Сад також має вельми прозорий космологічний сенс. Платон в «Тімеє» стверджує, що Бог створив світ у вигляді ідеальної сфери; святий Августин застосовує принципи платонівського геометра до християнської теології і пише в апокрифічній Книзі Премудрості: «Ти упорядкував всі тіла, додавши їм міру, число і вагу» (11: 20). Ліс – це «невідання», тобто Хаос, що правив у світі до Часу. Сім стежин розділяють сад на сім секторів, кожен з яких представляє один з семи днів Творіння (Сім стежин також можуть символізувати Сім Вільних Мистецтв, тобто цикл дисциплін, що складала основу середньовічної системи освіти.) Лабіринт – це людська уява, якій властиво перебувати в сумнівах, здійснювати помилки і не помічати очевидного. Сім входів, які зливаються в один вихід, вказують на те, що мудрість ми отримуємо з найрізноманітніших джерел, але вони всі ведуть до однієї Істини. Сам будинок – це *fief du genie*, вотчина геніальності і талантів; дванадцять кімнат можуть указувати на дванадцять колін Ізраїлевих, або дванадцять апостолів, або дванадцять знаків Зодіаку. Книга в центральному залі – це центральна вісь всієї конструкції.

іронії щодо нумерологічних студій та схоластичної спадщини (автор ставить в один ряд такі різнорівневі речі, як Сім Вільних мистецтв та дванадцять колін Ізраїлевих, які водночас є ще й дванадцятьма знаками Зодіаку чи дванадцятьма апостолами тощо), Сад тут дійсно може означати усе, що дає людині земне життя, повноту радісного панування над речами, справжній втрачений рай, у якому, втім, уже нікого немає: «The house was freshly abandoned» [175, p. 229]¹¹². Характерно, що поруч з цим «схоластичним скелетом» змальована жива й безпосередня пейзажна картина Саду, сповнена неприхованої та глибоко людяної ідилічності й, безперечно, нав'язана культурною традицією англійської садово-паркової архітектури: «The Garden was designed to flourish, in parts, throughout the year. There was an orchard, apples and pears in the main, partly ripening though unready. There was a rose garden where the air sang with scent. In a water garden blinking rills purred from pond to pond, the mossy earth plashed underfoot and unhoped-for kingfishers gashed the eye. Bridge-crossed the ponds sat, waterlilies and flax-thick, there still waters shadowed with slow fish. In the neighboring grove stood blossom trees, ornamental so fruitless. Next came a part entirely given over to repose. Lime tree bowered, for love or lucubration its turf-topped benches were sentinelled by torches. A shaded, yellow-candelabra's laburnum tunnel guided the eye to a love-seat balanced in a foam of woodbine, where stone philosophers stood in lichenous meditation. Close by, the coloured banks of a heather garden murmured with the commerce of industrious bees. Finally there was the herb garden, whose plants, amounting to every known medicinal, were labeled as in a graveyard whence Death has been banished» [175, p. 231]¹¹³.

¹¹² Будинок залишили нещодавно.

¹¹³ Сад був влаштований так, що в ньому обов'язково щось розквітало цілий рік. У фруктовому саду в основному росли груші і яблуні. Там був величезний розарій, де повітря буквально дзвеніло ароматом. У водному парку численні струмочки перетікали зі ставка в ставок, моховита земля з тихим плескотом пружинила під ногами, і зимородки носилися туди-сюди, радуючи погляд. У ставках квітло латаття і плавали неквапливі риби. У сусідньому гаї квітли дерева, які служать лише прикрасою і не приносять корисних плодів. Поряд з гаєм розташувалася ділянка, призначена для відпочинку. Тут були альтанки наче сплетені з гілок живих лип, там стояли лави для закоханих і підставки для факелів. Тінистий тунель з вербняку скривав від очей затишні лавки «для двох», підвішані на зразок гойдалок між квітучої жимолості, де кам'яні статуї філософів навіки застигли в роздумах, поки зелений лишайник поволі розповзався їхніми п'єдесталами. У вересовому саду діловито дзижчали бджоли. Кожна лікарська рослина в трав'яному саду була позначена

Книга, яку старанно читає Менестрель, є керівництвом для догляду за Садам, і новоявлений Садівник, живучи аскетично й строго, тепер сенс свого життя бачить у тому, аби плекати «безцінний скарб», знайдений сад. Сад для нього стає справжнім Едемом. Це, по суті, реалізація традиційного символічного значення міфологеми «сад», який з давніх часів уособлював «образ ідеального світу, космічного порядку й гармонії – втрачений та знову набутий рай. Для всіх основних світових культур сад є і явним благословенням господа (Божественний Садівник тощо), і здатність самої людини досягнути духовної гармонії, прощення та блаженства» [122, с. 319]. У Нормінтона можна побачити ще один шар символіки, пов'язаний з образом Божественного Садівника – один з титулів Христа (Єв. Ів. 20:15).

Але новоявлений Чоловік-Садівник розпочинає задалегідь програшну війну з силою хлопців, які взяли за звичай не лише нахабно красти з Саду плоди, але й громити все навколо: «...the little monsters began laying waste to the Garden. The ponds turned urinous, their tributaries clogged up with muck. Roses lost their petals, heather shrivelled into flames, flayed yews sap-bled to death» [175, p. 234–235]¹¹⁴. Ситуація є алюзією на «Сповідь» Блаженного Августина, в якій основоположник психологізму в європейській словесності на багатьох сторінках журиться про те, як він крав у дитинстві груші з чужого саду [7, с. 25–29]. А оскільки Августин став фундатором християнського догмату про зіпсованість природи людини і свій дитячий проступок розглядав як живе свідчення цієї тези, то зрозуміло, що діти-варвари, які не вміють доглядати природу й користуватися благами цивілізації, є уособленням незрілої й недосконалої людини взагалі, виразною паралеллю до свіфтівських єгу.

Ймовірно, історія війни з хлопцями у чудовому саді – своєрідне переосмислення казки Вайльда «Велетень-егоїст» про мізантропа-велетня, проте переосмислення це відбулося з кардинальною зміною акцентів. Якщо у Вайльда у саду живе велетень-егоїст, а діти є

табличкою, через що ця ділянка нагадувала кладовище з крихітними надгробками. Кладовище, звідки прогнали Смерть.

¹¹⁴ ...маленькі чудовиська почали громити сад. Вони мочилися в ставки. Завалили всі струмки багнюкою. Обірвали квіти. Підпалили верес. Обдерли кору на кипарисах, прирікаючи дерева на смерть від втрати соку.

виявом суто позитивного, сонячного, доброго, то Г. Нормінтон пропонує увазі читача ситуацію, перевернуту з точністю до навпаки. Садівник намагається жити за правилами. Так, він завжди проходить лабіринтом, попри те, що той йому всього лише до колін, хлопці же поводяться зовсім по-іншому – ці маленькі варвари спочатку просто переступають через стінки лабіринту, нехтуючи проханням садівника йти ним «як треба», а згодом і взагалі знищують його.

З розповіді Менестреля можна зрозуміти, що в результаті постійної війни з маленькими розбійниками він, безсилий і виснажений, вдався до жорстоких хитрощів і зрештою зупинив агресію своїх нападників, чесно визнавши свою провину (у всякому разі арбалет, з якого був убитий їхній ватажок, визнає своїм). Дітовбивцю безжально, з огидою вигнали з садиби, яку він так самовіддано обороняв. Повертаються господарі будинку й саду. Портрет справжнього володаря має риси ідеалізуючого портретного живопису епохи Ренесансу: «<...>I studied in detail the handsome leather boots that stood beside the bed. My eyes ascended the boots' tawny uppers and settled on a pair of elegant, silk-embroidered pantaloons. When I had admired the patterning and fixed it in my swimming mind, I travelled higher, to a waistcoat of equal luxury, thence to an ermine gown, a chain of office, a studded collar» [175, p. 238]¹¹⁵. Цей портрет вибудований винятково на аксесуарах, у ньому немає живої людини, є лише підкреслено аристократичний костюм знатного пана, байдужого до справедливості.

Менестрель, закоханий в Ідеальну Красу, в Утопію, у якій йому місця немає, чужий у Саді, жував від голоду свій ремінець, не доторкаючись до чудових не своїх плодів. Звертаючись до Монаха, Менестрель проводить паралель між ним та собою, говорячи, що обидва вони відгородилися від світу, відмовившись від Мистецтва, Філософії, Кохання – усіх світських цінностей, тієї вульгарної *vita puova* (життя діяльне), що втратило для них сенс: «What else was the Garden if not a refuge? And yet in defending it I was plunged once more into Action. I fought tooth and nail to save it from the mob. And to what

¹¹⁵ <...> я почав розглядати дуже гарні шкіряні чоботи, що стояли біля ліжка. Мій погляд піднявся трохи вище і наткнувся на елегантні панталони, розшиті шовком. Захопившись витонченим візерунком, я підняв очі ще вище і побачив не менш розкішний жилет, мантію, обрамлену горностаєвим хутром, ланцюг з медальйоном і гофрований комір.

advantage? To be cast out, without thanks, on to the disordered roads» [175, p. 239]¹¹⁶.

Вигнаний Прекрасним Господарем Менестрель, клятий по всій Фландрії як злочинець, загинув від рук розлюченого натовпу фактично на очах у Монаха, який боягузливо втік. Пригадаймо концепцію Т. Литвиненко про два варіанти долі людини, яка потрапляє у лабіринт [78, с. 35]. Тут ми маємо справу з реалізацією іншого варіанту – герой, виходячи з прекрасного саду-лабіринту, знаходить свою смерть. Так, в оповіді боягуза-схоласта виступає величний архетип ідеального Саду Земного Життя, в якому панує Ідеальна Людина, а реальним волоцюгам-розорителям Саду та реальному Вболівальникові його місця в ідеальній садибі не знаходиться. Проте й Ідеальна Людина місце у цьому прекрасному саду знаходить лише на певний час. Пригадаймо ще раз символіку смертельного саду-лабіринту. Якщо скористатися концепцією М. Еліаде щодо лабіринту (який у культурній традиції є нащадком печери), то входження до лабіринту еквівалентно «ритуальній смерті ініціативного типу» [139, с. 124]. Отже, у нашому випадку лабіринт таки означає радше смерть, ніж ініціацію. «Ренесансний ідеал життя-саду, сповненого мудрості й краси, в системі роману зрештою така сама спокуса й кара, як і всі інші пристрасті людини» [7, с. 38].

3.8. Поліфонія вох рорупі як вираз множинності істини

Наступний розділ книги – «Розповідь Співаків-горлодерів» – розпочинається, як і всі розділи «Корабля дурнів», з «Прологу», й тут з недовірою сприймається розповідь Монаха про нещасного Менестреля й вустами Блазня стверджується пріоритет слова над реальністю – «Words are always true. It`s the order you put them in that matters» [175, p. 246]¹¹⁷; його підтримують Співаки-горлодери – «Right, it`s all relative»; «It`s subjective» [175, p. 246]¹¹⁸. Це декларація агностицизму, протиставлення красного, вигаданого слова реальності, й зрозуміло, що Монах і Монашка не можуть з цим

¹¹⁶ Сад для мене був таким же притулком духу, як для вас монастир. Та все ж, щоб його захистити, мені довелося знову удатися до Дії. Я боровся не на життя, а на смерть, щоб врятувати його від вульгарного натовпу. І яка подяка? Мене просто вигнали звідти, навіть спасибі не сказали.

¹¹⁷ Слово само собою – завжди правда. Важливі не слова, а їхній порядок.

¹¹⁸ Правильно, це все відносно; Це все суб'єктивно.

погодитись. Емоційна напруга зростає і знімається лише після розповіді Співаків, хоча вона, здавалося б, ніяк не пов'язана ані з розповіддю Монаха, ані з дискусією, яку сама породила.

Це триголося відбиває установку Співаків на «самодостатність» слова й повну байдужість до реальності – адже кожен розповідає, власне кажучи, окрему історію про зовсім різних людей; історії ці досить слабо пов'язані якоюсь спільною фольклорною основою, і народ – «творець історії» – виступає тут не як «колективний розум», а як сума цілком різних індивідуальностей, бо кожен виявляє в оповіді про лікаря не стільки володіння фактичним матеріалом, скільки власну концепцію життя. Об'єкт уваги оповідачів від самого початку не лише живе в різних містах, але має різні імена й різну вдачу: «Many years ago, in the town of Worms, there lived a physician by the name of Hans...A scholar with a good local name, he was decent in his dealings»; «The man`s name was Horatio. He was a surgeon. He lived in Wittenberg...His mind, over-educated, was not godly»; «Hieronymo was a quack; and what`s worse, a redhead. He scraped a living in the city of Worms, turning his wits on folk who had none...» [175, p. 247]¹¹⁹. Перший оповідач налаштований на «позитив», другий – явно упереджений до «лікаря-безбожника» (модифікація типу Фауста) і взагалі до гуманістичного впливу з Півдня, третій – цинік, що розповідає історію про лікаря як стихійний конспіролог, який «зриває маски». Відповідно міняється й стилістика наратора: «Whenever illness struck»; «if the humours were unbalanced», «or someone`s ballocks ached» [175, p. 247]¹²⁰.

Цей Ганс-Гораціо-Єронім виступає у трьох іпостасях, які виключають одна одну: «Hans put his skill to good purpose. He knew the properties of every herb. Cordials he made from liquor of couch grass, from comfrey, feverfew and celandine. He understood the workings of the body»; «He was versed in the ways of the flesh»; «and specialized in ailments of the codpiece»; «He could read both Latin and Greek. He knew Hippocras and Pliny and Plutarch»; «The pagan writers of the south

¹¹⁹ Давним-давно в славному місті Вормсі жив-був один лікар на ім'я Ганс...Відома в місті людина, учений, чесний і доброчесний; Його звали Гораціо. Він був хірургом. І жив у Віттенберзі...Його розум, зіпсований освітою, не вирізнявся ні благочестям, ні набожністю; Єронім був знахарем-шарлатаном; і що найгірше, він був рудим. І жив він в місті Вормсі за рахунок того, що обдурював неуків і простаків...

¹²⁰ Якщо де-небудь ставалась хвороба; коли тілесні рідини перебували в невірноваженому стані, або у когось ломило яйця.

corrupted his head with heathenish notions»; «He knew a hundred drinking songs, like ‘Frydeswyde the Frigger’ and ‘Gunda Get Your Jugs Out’» [175, p. 247–248]¹²¹.

Перший наратор – людина доволі благочестива й лікаря вважає таким самим: «It seemed to Hans, from his learning, that God meant mankind to heal his body as well as his soul. For why else were there remedies locked in roots and leaves?» [175, p. 248]¹²². Другий, подібно, вважає благочестивим лише самого себе, а в лікарі бачить ворога релігії: «As a surgeon Horatio fought those ills that are sent to test us. Had he lived in the land of Uz he would no doubt have job, glad to get in God’s way» [175, p. 248]¹²³. Третій – вкрай невисокої думки про кваліфікацію та мораль лікаря, який (так йому здається) найімовірніше шукає собі розваг: «Before baldness and the pox stole his looks, he wintered one year in Weimar and did the childless wives there much service. In April he fled south to Worms – and wisely, for the autumn bore a harvest of red-haired babies» [175, p. 248]¹²⁴.

Звернення нашого Ганса-Гораціо-Єроніма до історії хворого монаха (відповідно званого у трьох варіантах «Лемпик – Ламберт – Лабберт»), інтерпретується також цілковито по-різному: перший оповідач вважає хворого навіженим диявольською силою, другий – знаряддям Божим, третій – учасником шарлатанської змови, боржником «Єроніма», з яким лікар домовився про імітацію безумства, аби продемонструвати свою кваліфікацію, і якого, всупереч домовленості, мстивий лікар хоче просто вбити, імітуючи

¹²¹ Ганс завжди допомагав хворим. Він знав цілющі властивості всіх трав і рослин. Він умів приготувати напій, що бадьорить, із спиртового настою пирію повзучого, з живокосту лікарського, пиретруму дівочого і чистотілу. Він знав, як працює тіло; Він був досвідчений у всьому, що стосується людського організму; і добре розбирався в хворобах мошонки; Він вільно читав грецькою і латиною. Вивчав Гіппократа, Плінія і Плутарха; Його зіпсували автори з півдня – язичники, що забили йому голову своїми поганськими ідеями; Він знав понад сотню застільних пісень типу "Фрайдесвайд-онаніст" і "Гунда глушить ель хмільний".

¹²² На своїх учених штудіях Ганс прийшов до висновку, що Господь, створивши людину, заповідав їй лікувати своє тіло так само, як і душу. Інакше навіщо він створив стільки лікарських трав і рослин?

¹²³ Гораціо боровся з недугами і хворобами, які Господь посилає нам як випробування. Якби він жив у країні Уц, то, без сумніву, мав би роботу з Божою поміччю.

¹²⁴ До того, як сифіліс і рання лисина неабияк зіпсували йому зовнішність, він якимось провів одну зиму у Веймарі івилікував багато бездітних жінок, використавши спосіб не обтяжливий і навіть приємний. У квітні він поспішно втік на південь, у Вормс, а восени в місті був рясний врожай рудоволосих немовлят.

трепанацию черепа, але натикається на шалений опір. Цей полілог у Г. Нормінтона нагадує драму абсурду: «After some trouble, three monks were volunteered»; «Eight volunteers rushed to Horatio's aid»; «To a man, the monks lost the use of their legs» [175, p. 252]¹²⁵. Один наратор твердить, що в результаті операції «Brother Lambert's head was bathed in amber light» [175, p. 253]¹²⁶; другий переказує, як з голови Лемпіка з'явилася пазуриста лапа й вихопила медичний інструмент, а після вигуків ченців про сатану тіло пацієнта почало жахливо трансформуватися: «Brother Lempick's flesh crawled and puffed. Thick black fumes purred from open sores. There were slithering sound, insidious and leathery. And demons burst, like spiders, from his belly» [175, p. 254]¹²⁷. Третій наче малює картинку з шахрайського роману: «Hieronymo squinted, took aim and stabbed Lubbert in the nut. Lubbert screamed blue murder, but what came through the gag sounded like 'AAARGH! OOO UGGY AAG!' The monks squat into their sandals, thinking they were set upon by demons. 'Gentlemen,' said Hieronymo. 'This is all part of the healing process.' But the monks were praying in terror. Lubbert kicked and fell backwards, he farted and swore hellishly, his blood spattering. 'It's a great success,' whispered Hieronymo. But he was making his way already to the exit. The impressionable monks were seeing things: imps and monsters, cooked up in their heads, had broken loose, intent on devastation» [175, p. 255]¹²⁸.

Після акту трепанації в місті (чи краще містах), де проживає наш лікар, почалося різне: за одним варіантом, «demons laid waste to Worms. The night was bloated with devilish music. Hymns and psalms

¹²⁵ Після довгих домовленостей три ченці все ж таки викликалися допомогти; Вісім добровольців кинулися на допомогу Гораціо; Ченці всі як один раптом розучилися ходити.

¹²⁶ Голова брата Ламберта купалася в сяйві янтарного світла.

¹²⁷ Тіло брата Лемпіка роздулося, як куля, шкіра тріскалася, не витримуючи напруги. З ран валив чорний дим. Потім пролунав звук плоти, що рветься, і біси бризнули, як павуки, з розвернутого живота.

¹²⁸ Єронім примружився, позначив місце і з усієї сили вломив Лабберту по черепу. Лабберт заволав, що його вбивають, але з-під кляпу вирвалось тільки: "АААААУУ! ВУУУІААЙ!" Ченці нервово засмикалися, готуючись рятуватися від навали бісів... "Панове, – сказав Єронім, – це всього лише лікувальна процедура". Але ченці застигли від жаху, забурмотівши молитви. Лабберт смикнув ногами і завалився разом зі стільцем назад, пускаючи вітри і сварячись на чому світ стоїть. Кров текла з розбитої голови. "Операція пройшла успішно", – прошепотів Єронім і прийнявся помалу пробиратися до виходу. А ченцям, збожеволілим від страху, вже вбачалися всілякі страхіття: рогаті біси й чудиська, народжені їх запаленою уявою, вирвалися нарешті назовні з явним наміром розорити монастир.

were sung backwards; madrigals were groaned in gibberish, to the shrill agony of fife and flute»; за другим – «The city was transfigured. Paradise had taken root in the stones and cobbles. Birds of unthinkable beauty flew through the blossoming spires, making rich and wonderful song. In the streets, unicorns grazed where once curs and cats had scavenged. Yet the most wondrous change of all was in Wittenberg`s citizens. Beaming with inner light, they sat and spoke with angels» [175, p. 256]¹²⁹.

Відповідно по-різному запам'ятав народ і загибель невдахилікаря: або він наклав на себе руки, замучений відчуттям гріха, або ж обох шарлатанів роздер розлючений натовп. У всякому разі, усе повертається назад, і лише спомин про незвичну ситуацію породжує всілякі трактування, звідки й сентенція: «Gentles, beware of the tales that you tell: There`s nothing so risky as fibbing too well» [175, p. 260]¹³⁰.

Це все по суті спрямоване, якщо подумати, проти розгорнутого у творах Ж. Дерріда («Про граматику»; «Письмо й відмінність» та ін.) деконструктивного полілогу навколо таких екзистенціальних питань, як «життя», «смерть», «відповідальність людини», полілогу, у якому виявляється, що текст – це випадковий набір цитат; до речі, знаменитий філософ протиставляв голос письму, як свободу – рабству, і стверджував, що усне мовлення – це власність усього народу, а письмо свідчить про «розсіювання» народу, а отже, й перетворення його на раба як симптом соціально-політичного занепаду [див.: 9, с. 45]. А тут усне мовлення вже свідчить про «атомізацію» індивідів.

¹²⁹ ...у Вормсі пустували біси, зчиняючи безчинства і спустошуючи місто. Ніч вибухнула диявольською музикою. Псалми і гімни співалися задом наперед; мадригали звучали як повна тарабарщина під пронизливі завивання флейти; Місто перетворилося в райський сад. Буйна зелень проростала просто крізь каміння на мостових. Птахи надзвичайної краси пурхали між квітучих дерев і співали чудові пісні. На вулицях, там, де раніше вештали дворняги і бездомні кішки, тепер паслися єдинороги. Але найголовніші зміни відбулися з мешканцями Віттенбергу. Сяючи внутрішнім світлом, вони сиділи і розмовляли з ангелами.

¹³⁰ Думайте, що вигадуєте, люб'язні панове: немає нічого ризикованішого, ніж занадто добре брехати.

3.9. Автопортрет Г. Нормінтона в «маскарадному дійстві» роману

Із закінченням книги Пандемоніуму (*Explicit liber Pandaemoniam*) вичерпується внутрішній сюжет «Корабля дурнів» – мандрівка Людини до обріїв земного щастя, пізнання й влади, яка перетворилася на мертві брижі зеленого моря, що замикає обрій художнього простору.

Вичерпність нараторів породжує жагу нового – і всі обертаються до П'яниці, що спить. Його тяжкий сон споріднений зі сном піфії, одурманеної отруйними випарами, але саме їй дано бачити майбутнє. Майбутнє й з'являється у розповіді П'яниці, і характерно, що «ніяких історій», подібних до історій попередніх нараторів, сумнівних, на межі дійсності й вигадки, він не знає. Зате він бачить дивний сон, який постійно повторюється. Він чарує його переконливістю й точністю деталей, що їх не може ніяк уявити середньовічна або ж ренесансна свідомість: «They`re only sorts of things in my head. No plot. No meaning, as far as I can tell. It`ll most likely send you to sleep. (*A yawping stretch.*) Here`s hoping, anyway» [175, p. 262]¹³¹.

Майбутнє – вихід із зачарованого непорушного хронотопу «Корабля дурнів» – постає як «візонерський» портрет самого автора, який, з одного боку, слідує традиціям ренесансного живопису (Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Боттічеллі та інші майстри сміливо вписували своє обличчя до численних персонажів історико-міфологічних сюжетів) [67, с. 164]. Але на цьому подібність закінчується.

У змалюванні автопортрета Г. Нормінтона, який начебто розриває площину, що в ній відбуваються події роману, усе підкреслено стереоскопічне й динамічне, до того ж, попри те, що ніби нічого особливого тут не відбувається й ця вставка справляє враження звичайної для нас зйомки прихованою камерою, загальне враження таке, як від картин авангардистів початку ХХ ст.; де до кола плоских намальованих речей ліпилися справжнісінький недопалок, афіша тощо. Це – моторошне відчуття «прориву»

¹³¹ Це просто ніби картинки у мене в голові. Ніякого сюжету. І сенсу теж ніякого, наскільки я можу сказати. Наймовірніше ви заснете (солودко позіхає). Є надія у всякому разі.

тривимірного континууму звичайного земного буття часовою стрілою. Якщо до цього додати відому кальдеронівську тезу про те, що життя – це сон і ми самі «комусь снімося», то в тексті виникає значне філософське напруження: адже виходить, що вся історія західноєвропейської культури, взята у підкреслено «зниженому» й «деградованому» ракурсі, начебто сконцентрувалася, мов у фокусі, в мозкові та комп'ютері нашого сучасника.

«Picture a room, a narrow room, with a sloping ceiling. Its walls are pale orange, though you can't much see them under paintings and books. Picture papers & pamphlets strewn across the white coverlet of a bed. Through the window you see the boughs of a chestnut tree – a small garden of holly and laurel – houses & trees beyond. This is the setting, that never varies. Now picture a desk, with a lectern & strange implements arranged upon it. These include: two lamps that burn no fuel, musical cabinets that require no winding, & a white bean with a grey tuber that sits on velvet & squirms to the touch. Hunched at this desk, a young man sits. He is tangle haired, pink cheeked. He wears a three-day beard. He scribbles inscrutably on scraps of paper» [175, p. 263]¹³².

Від детальної та розгалуженої розробки образної композиції полотна Босха Г. Нормінтон переходить до підкресленого натуралізму, але вже саме вміщення цієї «картинки», що легко впізнається сучасним читачем, як щось, нарешті, "своє", до контексту образних аналогій з живописом створює справді магічний ефект. Перед нами блискуче застосований прийом, який російські формалісти назвали одивненням, надто, що П'яниця-оповідач просто декларує досить складну доктрину англійських філософів XVIII ст. Берклі та Юма – соліпсизм («світ є моїм уявленням про нього»): «Though fancy bred, the vision is mundane. You'll get no

¹³² Уявіть собі кімнату, вузьку кімнату з похилою стелею. Стіни в кімнаті світло-помаранчові, хоча їх майже і не видно за картинами і книжковими полицями. Папір з картинками і памфлети розкидані на ліжку, на білому покривалі. Крізь вікно видно гілки каштана, маленький садок, де лаври і гостролисти, і ще далі – будинки й дерева. Це декорації, які ніколи не змінюються. Тепер уявіть собі письмовий стіл з аналоєм, весь уставлений дивними пристосуваннями, зокрема двома лампами, що горять без олії й диму, музичними шкатулками, що грають самі собою, так що не треба їх заводити, і великою білою квасолиною з сірою припухлістю у вигляді такого собі маленького горбка – вона лежить на оксамиті і совгається, якщо доторкнутися до неї рукою (як пояснює сам автор, йдеться про комп'ютерну мишу). За столом сидить молода людина. У нього рум'яні щоки і вічно сплутане волосся. На щоках – триденна щетина. Він таємниче пише на клаптиках паперу.

strange entrances or metamorphoses, & only very little magic. The young man does not float weightlessly about the room, or talk to my dead relatives. There`s just me, dreaming, & him, my dream» [175, p. 263]¹³³. Гумор ситуації полягає, звичайно, в тому, що це персонаж мариться авторові, а не автор – персонажу.

Характерно, що Г. Нормінтон встигає зафіксувати в цій побіжній картинці – не без гумору й певної самокритики – не лише деталі свого побуту (усі оті складені в шафі шкарпетки; ледачий пузатий кіт; служниця, якій він «безсоромно» затикає рота, коли та хоче побазікати, тощо), але й деякі риси власного «я» (доволі, до речі, аскетичного) та ознаки своєї творчої лабораторії: «He receives no friends. Nor, despite obvious reveries, does he enjoy the charms of women...But to concentrate on his *work*, the cryptic scrawling - Sometimes, for amusement, he will crouch on his chair &, wiggling his toes, spin clockwise. When he tries of this, he paddles back again anticlockwise. He can alternate thus for long periods. Then you might find him slumped to the floor, picking flecks off the carpet or staring out of the window at the chestnut tree»; «Isolated thus – excluding the cat & his cheerful brisk father – my young figment – for what is he, if not the phantom of my heated conjuror`s brain» [175, p. 264–265]¹³⁴.

Єдина річ, яку П'яниця в змозі впевнено впізнати у «келії» юного самітника ХХ століття, – це книги, які його уявний персонаж читає по декілька за раз, але жодну не дочитує до кінця. П'яниця порівнює пристрасть невідомого хлопця до книг з пристрастю мисливця, що прагне зібрати якомога більше трофеїв, або з гордістю справжнього чоловіка, який пишається своїми дітьми [175, p. 265]. Інколи з чудної «скрині», прикрашеної «цифрами, що світяться» (комп'ютер), звучить музика – зокрема в той час, коли юнак пише [154, p. 264].

¹³³ Бачення незвичайне, але все виглядає буденно. Якщо там є диво, то його дуже мало: ніяких магічних перетворень, ніяких потойбічних явищ. Молода людина не літає у повітрі і не розмовляє з моїми покійними родичами. Є тільки я, якому все це сниться, і він – мій сон.

¹³⁴ Друзів він удома не приймає. Жінок до себе не водить. Але сконцентруймося на його роботі, на загадковій писанині. Іноді, просто для розваги, він відштовхується ногами від підлоги, потім підтискає ноги і крутиться разом з кріслом за годинниковою стрілкою. Коли йому набридає, він починає крутитися проти. І так може продовжуватися досить довго. То туди, то сюди. Іноді він нагинається до підлоги і знімає з килима ворсинки або дивиться у вікно на каштан»; «Ось так, завжди один, за винятком kota і його веселунабатька. Молода людина, моя вигадка. Бо хто ж він, як не фантом, породжений моєю запаленою уявою?»

Очима П'яниці ми бачимо, як безцільно вбиває час і як важко засинає автор, дізнаємося також, як він «останнім часом» гарячково працює («He has a gleam in his eyes. There is murder in them») [175, р. 267]¹³⁵, спершу пишучи на клаптиках, потім – у зеленому зошиті, а потім – на чудному приладі, що говорить «pffvwiiizsssjiioouuw – on to printed quarto» [175, р. 266]¹³⁶; ця писанина – «китайська грамота» для нашого оповідача («The words, by the way, are all Greek to me») [175, р. 266]¹³⁷.

Звичайно, автопортрет Нормінтона не позбавлений сильного присмаку іронії – але це й не дивно, адже у пастиші (а художня тканина «Корабля дурнів» – це ж ще й суцільний пастиш) автор сам себе пародіює [162, с. 250]. Але героям «Корабля дурнів» ця іронія недоступна.

Обмежений і грубий П'яниця мучиться від цього дивного сну, бо не розуміє його природи; ані тобі чудес, ані тобі страхіть – сама лише чужа буденність: «Oh, my dream-figment is the dullest dream-figment in the history of sleep. I can't stomach him. Yet there he is, pottering *in perpetuum* in his cell» [175, р. 264]¹³⁸. Загадка, яка постає перед його свідомістю, просто томить і дратує його: «Having done good to no living thing, I must endure my boredom as penance. *He* is the dependant, my disappointing child» [175, р. 267]¹³⁹; утім час від часу до його свідомості закрадається «an intimation that I might be mistaken. Perhaps I am not the father, refined from his creation» [175, р. 267]¹⁴⁰ (далі оповідач говорить про нудоту й страх, які супроводять цю незрозумілу для нього мандрівку крізь віки). І аудиторія, так само глуха до прихованого змісту ситуації, поводить ся цілком тотожно: вигукуючи «SOMEBODY SHUT HIM UP!» [175, р. 267]¹⁴¹, усі кидаються на оповідача, б'ючи його чим доведеться [175, р. 338]. Але цей спалах активності – наче остання іскра в багатті, що загасає.

¹³⁵ І очі у нього горять жадобою вбивства...

¹³⁶ пффффвввзззззууввв – і друкує у форматі кварто.

¹³⁷ Слова, між іншим, китайська грамота для мене.

¹³⁸ Так, мій сон – найнудніший зі всіх снів в історії сновидінь. Я терпіти не можу цієї людини. І все-таки він постійно мені сниться. Ось він, рідний, байдикує *in perpetuum* у себе в келії...

¹³⁹ Я не зробив в житті нічого доброго і тепер несу покарання. Покарання нудьгою. Він – мій утриманець, дитя, що не виправдало надій.

¹⁴⁰ така смутна підозра, що я, можливо, помиляюся. Можливо, я не творець того сну...

¹⁴¹ ЗАТКНІТЬ ЙОГО ХТО-НЕБУДУ!

3.10. Суперечності гедонізму

Неологізми-вигуки, якими насичений цей останній фрагмент «Корабля дурнів», виступають передвісниками фінальної ситуації повного занепаду духовного в людині, яка прагнула жити лише матеріалістичними інтересами «шлунка».

Це чітко простежується в останньому, дуже короткому, немов передсмертна агонія, підрозділі, в якому осмислена остання маска цього вертепу – маска Ненажери, що веде на кораблі дурнів дивний діалог з курячою тушкою, наділеною здатністю говорити, вивергаючи втім лише брудні непристойності.

Тут говорить курячий зад, а ось людина мовчить: «Without a tale to contribute, and maddened by the foul-arsed bird, the Glutton has devoured himself. Nobody in the fracas of the last narrator's beating heard his sounds of pained delight, such as a man might make between the chaps of a damsel, or when tasting spices in quick, tearful bites» [175, p. 269]¹⁴². Як наслідок, все, що він здатний видати, є «пшиком» у повному й прямому розумінні слова: «The flatulent sack says – Fff. Oo. Prrrrpffrrppff» [175, p. 269–270]¹⁴³.

Позиція Нормінтона недвозначно збігається з висновками старих християнських моралістів, які вважали ненажерливість смертним гріхом, або, скажімо, з К. Ц. Лоренцом, одним із засновників етології, науки про поведінку тварин, який відзначав, що організм живої істоти платить безмірну ціну за обжерливість [81]. Здається, ситуація не вимагає подальших коментарів.

3.11. Християнська концепція «безодні гріха» в «Кораблі дурнів»

В «Епілозі» кінець матеріального організму (а саме такою воліє бачити людину позитивістська свідомість) подається з неприхованою огидою: «The stench is not that of your usual gas but redolent of entire Glutton. It's as though a whole life has been broken

¹⁴² Не знаючи, що розповісти, коли прийде його черга, і доведений до несамовитості куркою та її лихословним задом, що знущався, Ненажера зжер сам себе. Оскільки всі були зайняті побиттям попереднього розповідача, ніхто не чув його смачного чавкання, в якому змішалися біль і захоплення, як це буває, коли кавалер пристрасно цілує дівчину або коли хтось смакує дуже гостру страву, від якої сльози течуть у три струмки.

¹⁴³ Мішок, який страждає від газів, говорить: «Ффф. Оо. Ппррпффппррпфф».

down and expelled as vapour. One catches the honeyed fetor of baby turd; a mother`s sweet milk; and the oniony tang of growing bone. The crew of the boat gags at chemical miasmas of lust and ambition, and at disappointment, which reeks of rancid cheese. There is no escaping this olfactory chronicle: it passes through fingers into the nose, as a shout, for all that one covers one`s ears, will penetrate the skull» [175, p. 271]¹⁴⁴. Фінал, до якого приводить читача Г. Нормінтон, – це ідея, що в житті нічого реального, крім творчості, немає, а людина, яка прирекла себе на існування в світі винятково чуттєвих задоволень, доходить лише до розкладу організму на інгредієнти – і більше нічого. Природно, що ситуація закінчується масовою блювотою, яка, втім, стає провісницею справді есхатологічної ситуації, коли безодня гріха поглинає персонажів «Корабля» й нищить їх; це супроводжується зловісною сюрреалістичною чудасією: з води виринають велетенські щупальця, що хапають людей; пальці їхні ростуть і перетворюються на пусті трубки; шкіра провисає порожнім мішком тощо: «The sea, only yards away, explodes. A quivering mass, twice the width of the vessel, surfaces. It looks at first like a net winched heaving with fish. I cannot, for all my frightened efforts, assemble the parts into an animal whole. Sickly opalescent bodies twitch within its ambit, exposing the supposed worm as the tip of an appendage» [175, p. 272]¹⁴⁵. Утім образ титанічного чудиська, що пожирає світ, врешті-решт дуже детально нагадує образ Диявола, що пожирає грішників, з картини Босха «Сад земних насолод»: «A slow, lugubrious creature, with eyes of unblinking anthracite, swallows the Monk`s watery cries, which re-emerge, excreted as whispers, from a dark, mysterious rectum» [175, p. 275]¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Це був не звичайний сморід, який буває, коли хтось пускає газу. Це були пахощі всього Ненажери. Неначе ціле життя розколося на частини і випарувалося сумішшю різних запахів. Медовий дух дитячих випорожнень, солодке материнське молоко, цибульний присмак кісток, що ростуть. Пасажири на кораблі давляться їдкими випаровуваннями хіті, честолюбства і розчарування, що смердить гірше протухлого сиру. І від цієї нюхової хроніки не сховатися ніяк; як не затискай пальцями ніс, запахи все одно просочуються — так прохромлює вуха пронизливий крик, навіть якщо закрити їх долонями.

¹⁴⁵ Море вибухає буквально в декількох ярдах від борту. На поверхню спливає якась драглиста маса, в два рази більша ніж човник. На перший погляд це схоже на гігантську сітку, повну риби. За всього старання я не можу описати це чудисько цілком, не можу звести частини в єдине ціле. Нудотне видовище: напівпрозорі переливчасті тіла сіпаються, неначе в конвульсіях, усередині мішка з плоті, що розповзається, а те, що Пияк, який розкався, прийняв спочатку за хробака, виявилось всього лише кінчиком щупальця.

¹⁴⁶ Некваплива сумна тварюка з антрацитними очима, які не мигають, ковтає рідкі крики Ченця і вивергає їх, переварені до шепоту, зі своєї темної, таємничої прямої кишки.

У цьому загальному катаклізмі й насуванні небуття раптом прорізується людський голос, загострюються людські почуття відрази й волі до життя. Не одразу й зрозуміло, кому належить цей голос, монолог від першої особи. І цей новий наратор виявляється в тісному контакті зі вже відомим нам Плавцем, з яким, як ми пам'ятаємо, пов'язаний початок того «параду дурнів», яким є наративна структура «Корабля». Плавець підносив у своїй розповіді ідеали юності, очікування щастя, платонічного кохання й контрастував з «фламандськими» фізіономіями інших персонажів, але цей поет, що намагався «одухотворити» усе земне й чуттєве, не захищений від загальної погибелі й огидного «тілесного» кінця: «Something clammy, like poultry skin, brushes against my feet. I read sickness and dread in the Swimmer's face. His tapering fingers slip wetly from mine. Sharp pain travels up my arm as the creature burrows into him» [175, p. 275]¹⁴⁷.

Що ж, усяка людська екзистенція, навіть коли вона ставить за мету вирватися з кругообігу матеріально-чуттєвих об'єктів і знайти шлях до нового, вічного буття, завжди приречена, як і Плавець Нормінтона, на фізичну смерть, і це суголосне з доктриною постмодернізму, який незмінно вказує на вторинність будь-чого нового [147, с. 36]. Водночас трагічну загибель Плавця гостро переживає автор: «I picture the Swimmer nearing the sea floor, arms mildly floating above his head, his eyes closed, a world locked in behind the lids. All that he'd wanted was an open ear – and I would have listened, yes, in spite of his conceit. Gladly I'd have trudged, all puckered, in the wash, kept afloat by his discourse, had it only been new, always renewed I mean» [175, p. 275]¹⁴⁸.

У розв'язці ситуації знову вимальовується магічна стереоскопічність, пов'язана в романі зі включенням образу автора:

¹⁴⁷ Щось липке і осоружне, як куряча шкіра, торкається моєї ноги. На обличчі Плавця страх і гидливість. Його мокрі пальці вислизують у мене з руки. Гострий біль пронизує мені руку до ліктя, коли в мого товариша з ходу вгризається якась незрозуміла істота.

¹⁴⁸ Я уявляю собі, як Плавець опускається на дно, руки легенько погойдуються над головою, очі закриті, і там, під закритими повіками – цілий світ. Йому всього лише і потрібно було, щоб хто-небудь його вислухав, і я б вислухав обов'язково – так, не дивлячись на його непомірну зарозумілість. Я б з радістю занурився в потік його нудних розмов і тримався би на плаву тільки за рахунок сили слів, але за умови, що вони будуть новими, тобто я маю на увазі завжди оновленими.

«Now that he has sunk, I must come to the surface... The Second Swimmer is me» [175, p. 275]¹⁴⁹.

Головний Наратор, Автор, як виявилось, вже натякав на свою присутність у сюжеті: «I alluded, did I not, at the outset, to a begging-bowl but never assigned it a beggar, placing it in nobody's hands? Of course, the begging-bowl is mine. I had filled it with seawater. Quite intentionally, for the others to take note. 'Drink, dream and be merry, friends: to this brine you must sink'» [175, p. 275–276]¹⁵⁰. І не треба довго доводити, що йдеться у Г. Нормінтона не стільки про смерть фізичну, скільки про духовну загибель у безодні гріха. Тут не місце для розв'язання теологічних питань на зразок того, що смерть за Біблією, – винахід диявола, що фізично померлі мають воскреснути тощо. Досить зазначити, що Г. Нормінтон спирається на традиційний християнський образ морської безодні як символ загибелі грішної душі.

Але при цьому Автор не береться судити своїх недолугих ближніх за відстороненими нормами абстрактної теологічної моралі: «Exactly why they must drown I never know. Is it punishment or cleansing? For sins venial or mortal?» [175, p. 276]¹⁵¹. При цьому тут знову-таки значно виділяється постать Блазня, який підноситься над загальним рівнем сліпої чуттєвості своїх супутників: «If either, why the Fool? The fate of the others – with their carnality, their pride and despair, their sloth and gluttony – I could perhaps account for. But licensed fools should be reprieved: their satirical calling ensures them immunity... Or does Fortune weary of those that know Her game? The Fool was, after all, so sure of himself, defined by dress and custom» [175, p. 276]¹⁵². Отож Блазня не визволила від неминучої загибелі його тотальна скептичність.

¹⁴⁹ Тепер, коли він [корабель] потонув, я повинен спливати на поверхню... Другий плавець – це я.

¹⁵⁰ Перераховуючи предмети, що були на борту, я згадав миску для пожертви, але ж жебрака не було. То чия ж тоді ця миска? Звичайно, моя. Я наповнив її морською водою. Зрозуміло, з сенсом – щоб всі останні узяли собі на замітку. «Пийте, мрійте і веселіться, друзі: все одно всім вам згинуть у морській безодні».

¹⁵¹ Я не знаю, чому вони всі повинні були потонути. Що це – покарання чи спокутування? За які гріхи – прощені чи смертні?»

¹⁵² А якщо так, то до чого тут Блазень? Долю останніх – за їхньої хтивості, жадоби й відчаю, лінощів і гордині – ще можна було б передбачити. Але Блазня, власне Дурня, можна було б і пощадити: його покликання, вірогідно, повинно давати йому повну

Натомість (з волі автора) виживає Плавець-2: «No such certainty for me, the Mute. I am like an echoing chamber <...> Is it not telling that I should forget the fundamentals (of my life, I mean) when I cannot purge myself of the meanest syllable that they uttered?... I rage at their voices, which circle about me like gnats at sundown. I imagine them all, becoming argil on the seabed, such as potters use or vintners sometimes to bung their bottles. But *alive*, what was their purpose? What *use* were they put to?» [175, p. 276]¹⁵³. І це зрозуміло. Він мусить стати свідком історії, або, вірніше, її інтерпретатором, бо ж, як зазначав Р. Маріус, говорячи про зв'язок між літературою та історією, нарація розповідає про історичні події, і вона ж є ґрунтом для історії [171, с. 69]. Адже Плавець-2 зрештою виступає в ролі судді, свідка, «скриптора», і в цьому його покликання і роль: «They bore witness. However clumsily, however fancifully. Where there was absence, they added to Creation. Now that I have recalled their loss, and repeated their tales, surely like them I deserve release? It is my ever rekindled hope. That in this act of retelling I too – being watched over and suffered for – will be permitted to forget» [175, p. 276–277]¹⁵⁴.

Але час Останнього Суду, християнського Кінця світу, ще не настав. Автор, визволившись від ренесансної парадигми гедонізму й безперервного святкування, виринувши зі смертоносного моря тотальної чуттєвості й культу насолод, усе ще не вільний, бо людство, до якого він належить, перебуває в полоні міфологічно-язичницької свідомості. Говорячи словами М. Еліаде, це ситуація «вічного повернення», що ґрунтується на «примітивній» онтологічній концепції, в якій «реальність набувається винятково

недоторканність... Або мінлива Фортуна не терпить тих, хто знається на Її іграх? Врешті-решт блазень був дуже упевнений в собі.

¹⁵³ Я ж – навпаки. Я – німий. Я – як порожня зала, що віддає відлунням чужих голосів. Не треба й казати, що мені необхідно забути всі основні принципи (свого життя, я маю на увазі), якщо я ніяк не можу очиститися від осоружних, вульгарних слів, які вони вимовляють... Мене дратують їх голоси. Вони кружляють наді мною, немов гнус на заході сонця. Я уявляю собі їх усіх, як вони перетворюються на білу глину на дні морському, в ту саму глину, яку використовують гончарі, а іноді – виноторговці, щоб закупорювати свої пляшки. Але коли вони живі, який у них сенс? Яка від них користь?

¹⁵⁴ Вони – свідки, що дали свідчення. Хай невміло і далеко не завжди правдиво. Якщо десь у творінні була прогалина, вони її якось заповнили. Тепер, коли я пригадав їх усіх і повторив розповідь кожного, я теж, напевно, заслужив позбавлення? Я дуже на це сподіваюся. Я дуже сподіваюся, що мені, який переказав чужі повісті – адже за мною спостерігали, і мені співчували, і терпляче дослухали до кінця, – теж буде дозволено все забути.

шляхом повторення чи участі», а людина відчуває себе такою, що існує лише тоді, коли відтворює чи повторює вчинки іншого [140, с. 56–57]. Це кругообіг одних і тих самих помилкових моделей поведінки. Померлі воскресають з невідворотністю «порочної нескінченності», і ця реінкарнація є справжнім сансаричним полоном: «I picture them caught among banners of kelp. Fishes pick at their bones. Their lives unravel like spools of wool. They are forgetting, undreaming their lives» [175, p. 277]¹⁵⁵. Цей фрагмент перегукується з кінцем історії про Муху, який, пригадаймо, також все намагався «віддумати назад» тих, хто йому не подобався.

Західна дослідниця Л. Хатчеон пише про динаміку розвитку історичного роману у сучасній літературі, пов'язану з урахуванням естетики постмодернізму. Вона називає його «історіографічним метароманом» – твором, в якому зливаються історія та літературна вигадка, подається множинність трактування історії, в центрі твору опиняються не великі особистості, а «маленькі люди», і діалог з минулим ведеться у світлі теперішнього [165, сс. 48, 419]. Ми бачимо, що ця сентенція прекрасно ілюструє художні принципи Г. Нормінтона, який у дрібному й нищому бачить відблиск руху величних імпульсів Суцього.

Отож, наприкінці оповіді усе розпочинається спочатку, і стомлений автор знову готовий розпочати свою зовнішньо життєрадісну, а по суті дуже сумну оповідь про невикоріненість у людині нищості, банальності й вульгарної чуттєвості, про споконвічно грішну й зіпсовану людську природу: «The tree seems, at first, to grow out of the water, as though his were land not long ago flooded. Something dark, like the undercase of a walnut, and colourfully occupied, sits beneath the boughs. No voices carry on the timid breeze; yet I imagine well enough the banter and the bawling. That old familiar sickness squarts in the quag of my belly. I swim towards the ship, which is, rather, a boat <...>Let me describe it to you» [175, p. 277]¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Я уявляю їх всіх серед бурих водоростей, які коливаються. Риби обгризають їхні кістки. Їхні життя розплутуються, немов клубки вовни. Вони забувають про своє життя, вони сновидять його назад.

¹⁵⁶ Спершу мені здається, ніби дерево росте прямо з моря – неначе там була земля, тільки нещодавно затоплена водою. Придивившись, я бачу, що знизу видніється щось темне на зразок половинки шкаралупи волоського горіха. І судячи з усього, компанія там зібралася вельми строката. Легкий бриз не доносить до мене ніяких голосів, але мені неважко уявити, як вони там кричать на все горло і добродушно жартують один над одним.

Роман завершується тими самими словами, що й розпочинався, – нехай посеред моря вже інші люди, але й на них чекає та сама доля, яка спіткала персонажів попередньої історії. І це є наочним втіленням ідеї про повторюваність людських помилок та циклічність існування людини у безодні своїх ницості та бруду.

* * *

Отож, Г. Нормінтон у «Кораблі дурнів» якнайширше спирається на традицію, яка виходить з язичницьких коренів карнавальної культури, що будується на демонстративному звільненні «тілесного низу» і, як звичайно вважають, висміюванні й пародіюванні християнського спіритуалістичного ідеалу. Цьому сприяє сповнена безсоромної еротики, майже порнографічності історія Белкули, яка від початку задає певну інтонацію в душі Ш. де Костера; але тут-таки модифікація міфу про Афродіту Пандемос обертається трагедією гріховної тілесності. Це почуття трагедійності тільки посилюється і в «романтичній», пронизливо спіритуальній історії кохання до Мертвого Нареченого, і в історії розчарування юнака в науковому знанні й касті науковців, і в історії про тимчасову й смертоносну прихильність вередливого володаря до простолюдина; натомість починає владно звучати тема демонічного навіженства, навіювання людині ілюзії, буцімто вона є господарем у Саду Життя. Усе це – немов Личини людського буття, історія людських помилок і гріхів, що самі себе нищать, як Шлунок Ненажери. Усі вони гинуть, зокрема й Блазень, втілення іронічної маски скептицизму, та Плавець, цей «спіритуалізований» мандрівник у нескінченному вирі чуттєвого світу. Зате у «маскарадному дійстві» вимальовується цілком реалістичний, хоча й одивнений автопортрет Автора, який у художньому світі роману-фантазмагорії виглядає істотою з іншої планети. Саме він є тим магнітом, навколо якого зав'язується в хронотопі роману контрапункт Природи, Історії та Міфу.

Побудова художнього образу у Г. Нормінтона базується значною мірою на екфрасисі – описі картини Є. Босха «Корабель дурнів», що дає можливість розгорнутого опису подій «очима персонажа», а не самого автора, якого не слід ототожнювати з жодною з його масок. Тут так само, як у Є. Босха, усе-таки

У животі утворюється вже знайома нудотна порожнеча. Я пливу до корабля, який радше є човником <...> Зараз я вам його змалюю.

простежується доволі чітко усвідомлення автором своєї позиції (асертивність).

Але якраз це дає підставу думати, що Г. Нормінтон, використавши усі можливості постмодерністської художньої оптики для змалювання «тілесного низу» людського буття, все-таки на постмодерністській позиції не залишається, бо його сарказм, відверта пародійність – не щодо середньовічної християнської спадщини, як у Ф. Рабле, а щодо самого Ф. Рабле – свідчать про кардинальну переоцінку вже ренесансної програми. Часто кажуть, що ми переживаємо кризу християнської цивілізації. Але схоже, що у Г. Нормінтона ми зустрічаємося з дещо іншою точкою зору: він активно змальовує ще й кризу секуляризованого ренесансного гуманізму, який, нехтуючи спіритуалістичним досвідом Середньовіччя, породив у масовому масштабі бездуховну вульгарно-матеріалістичну свідомість, приречений на замкненість, у голому емпіризмі філософський сенсуалізм і цинічний гедонізм, байдужий до всіх, хто гедоніста оточує. Тому того «розпаду свідомості», що його називають чи не головною ознакою постмодернізму, усе ж таки в «Кораблі дурнів» не спостерігається – навпаки, перед нами добре й потужно побудований контрапункт.

* * *

Ідея, до якої підводить читача Г. Нормінтон у «Кораблі дурнів», така: людина, яка прирекла себе на існування в світі чуттєвих задовольень, неминуче приходять до есхатологічної ситуації: вир, що символізує безодню гріха, поглинає персонажів роману й нищить їх; образ титанічного чудовиська, що пожирає світ, нагадує образ Диявола, який пожирає грішників. Ця реконструкція середньовічного міфу покликана підвести ризику під «фламандською» життєрадісністю персонажів «Корабля» і є уособленням неминучої Смерті, мотив якої наскрізно пронизує картини веселощів і життєрадісних надій, якими живуть персонажі книги.

Проте у розв'язці ситуації знову вимальовується образ автора, що прямо атестує себе як Другого Плавця; недарма Головний Наратор (Автор) натякає на свою присутність у сюжеті. Однак людство, до якого він належить, перебуває в ситуації міфологічно-язичницької свідомості, «вічного повернення», й наприкінці оповіді

все розпочинається спочатку; відтак стомлений Автор знову готовий розпочинати свою начебто життєрадісну, а фактично сумну оповідь про невикоріненість у людині її споконвічно грішної й зіпсованої природи. Це – майже християнська позиція, яка цілком врівноважує насичені «чуттєвим блиском речей» сторінки роману, але Автор не моралізує й не судить: він відчуває себе свідком, який мусить розповісти про те, що сталося.

У романі автор активно використовує ключові концепти постмодернізму: порожнеча (у розповіді П'янички), лабіринт (у розповіді Плавця та розповіді Монаха) та симулякр (у розповіді П'янички).

У «Кораблі дурнів» активно використовуються художні засоби постмодерністської естетики: невизначеність хронотопу, різноманітність у композиційній побудові твору, прийом переліку (розповідь П'яної Баби та розповідь П'янички), поліваріантність нарації (розповідь Співаків-горлодерів), використання авторської маски (власне, кожна розповідь є наступною авторською маскою), позиція автора як свідка-скриптора.

Твір щедро насичений символами, які іноді переходять з однієї оповіді в іншу. Центральні символи роману – човен та море, які у письменника потрактовані в двох аспектах – це життя людини та її гріхи. З-поміж інших сюжетоутворювальних символів треба назвати: вишні, суниці, мак, сад, лабіринт, вежу.

Роман містить численні культурні алюзії й ремінісценції зі сфери живопису та літератури. Так, на автора справили величезний вплив полотна Є. Босха та П. Брейгеля, а з-поміж явищ, що передують його роману та творів попередників, у яких він запозичує мотиви та стилістику, можна назвати готичний роман, середньовічні легенди, куртуазну літературу, традиції романтизму, а також імена С. Бранта, Ф. Рабле, Дж. Боккаччо, Дж. Чосера, Дж. Свіфта, М. Твена, О. Вайльда, Ш. де Костера.

ОБРАЗ МИТЦЯ І КОНЦЕПЦІЯ МИСТЕЦТВА В РОМАНАХ «ДИВА І ЧУДАСІЇ» ТА «ПОРТРЕТ ПРИВИДА»

4.1. Заперечення міфу «ренесансної людини» у «Дивах і чудасіях»

Людина Ренесансу, так критично й різнобічно розкрита Г. Нормінтоном у «Кораблі дурнів», стає відправною точкою для автора, який зосереджується в двох наступних своїх романах на ролі митця в суспільному житті – проблемі, лише зазначеній у першому романі, – вкладаючи в цю тему і досвід історії європейської культури за минулі півтисячоліття, і чимало, як нам здається, особистого, важливого для автора, чий цілком достовірний автопортрет, як пам'ятаємо, був вписаний у тканину начебто «історичного» матеріалу. Ця неочікувана деталь примушує не лише згадати автопортрети митців Нового часу, вміщені в сюжетах історичного живопису, але й поміркувати про те, що личини персонажів першого роману Г. Нормінтона усе ж таки, подібно, є карнавальномаскарадною переберією художньо виконаних личин самого автора – Нормінтона. Ця галерея ніби продовжує лінію таких класичних творів постмодернізму, як «Ім'я троянди» У. Еко, про який влучно сказано: «Автор зняв із себе будь-яку відповідальність за кінцевий результат сприйняття тексту, і читач змушений обирати власну стратегію впорядкування універсуму, в результаті чого текст виражає його (читача) бачення світу» [57, с. 103].

«Діалог масок», розгорнутий у першому романі Г. Нормінтона, досить ґрунтовно підводить ризку під шуканнями європейської культури, що постійно й напружено прагне збагнути питання про пріоритет у дихотомії духу та матерії. Варто процитувати Є. Яценко, яка у своїй дуже змістовній статті про екфрасис відзначила: «Основна функція діалогічного екфрасису у тексті дидактична» [146, с. 51].

У «Кораблі дурнів» Блазень і Плавець (особливо ж Плавець-2) персоніфікували наратора, відстороненого від світу бездумного тілесного буття – цієї «порочної нескінченості» матеріальної сансари, – який демонстративно ввів до сюжетного руху підкреслено

«вставний» за стилістикою автопортрет, вмотивований як «видіння» одного з персонажів. Плавець-2 бачить свою функцію у «свідченні», описі тих безумств, які творять «люди пристрастей». І це не сприймається традиційним розумінням історії як поступ, розвиток, що досягається розумом. Як слушно зазначає західний дослідник постмодернізму Ф. Джеймісон, у сучасному суспільстві паралельно протікають два процеси: трансформування реальності в образи та фрагментація часу на низку «perpetual presents» [166, с. 179].

Прямим розвитком ідеї «автопортрета свідка», «скриптора», який вже не відчуває себе учасником цього дифузного й суєтного руху, є нарративна ситуація «Див і чудасій»: у другому романі маска лише одна – наратор у личині художника епохи Відродження Томмазо Гріллі, що також береться за опис свого життя й безумств світу сього, в якому він так прагнув утвердитися.

Початок роману є підсумком життя цього митця й авантюриста Пізнього Відродження, який бував колись і на вершинах соціальної ієрархії Європи («... *that have heard the Emperor's lion roar and numbered the feathers in a dodo's wing*» [173, р. 2])¹⁵⁷ (курсив автора цитати). Але зараз він у рідній Флоренції, де колись народився під стінами знаменитого Собору, в злиденному житлі якоїсь удови Терези, яка з жалю доглядає його немичну старість, – на порозі смерті. З погляду фабульного, це епілог; але у романі це лише початок відліку подій, що оживуть у розповіді старого. Ця «зворотна перспектива» дозволяє одразу встановити особливу художню оптику: знаючи про такий гіркий кінець начебто блискучого життя, читач мусить одразу поставитися до епопеї Томмазо без особливого зачарування й захоплення. Навіть більше, цей ракурс «подвійний»: адже й від природи Гріллі начебто призначений до ницості та мізерності – він народився в убогій сім'ї такого собі ремісника від мистецтва жалюгідним і потворним карликом: «When I was born (so my father claimed, my mother dying on my birthday) the midwife shrieked 'Monstro! Monstro!' and slipped in amniotic fluid. Striking her head on a bucket's lip, that impressionable woman lost consciousness» [173, р. 7]¹⁵⁸. Але коли перед нами панорамно розгортається крах

¹⁵⁷ ... що чув волення імператорського лева і рахував пір'я на крилах дронта.

¹⁵⁸ Коли я народився (так стверджував мій батько; мати померла при пологах), повитуха закричала: «Потвора! Монстр!» – і послизнулася на навколоплідних водах. Вдарившись головою об відро, ця вразлива жінка знепритомніла.

спроб Томмазо Гріллі вписатися в парадигму Влади й Успіху, то складається відчуття фатальної поразки, яка різко дисонує з тривіальним уявленням про блискучість «людей Ренесансу». Усе це нагадує початок відомого роману П. Зюскінда «Аромат (Історія одного вбивці)», головний герой якого – Жан-Батіст Гренуй – також від народження (у рибній крамниці) приречений на бідність, але досягає вершин успіху й слави; це типова постмодерністська парадигма охоплення в рамках однієї людської долі величезної амплітуди досвіду – від ницості до тріумфу.

Кардинальним принципом Ренесансу було повернення до античного світогляду, до оспівування квітучої плоті, проголошення людини центром Всесвіту було запереченням середньовічної теоцентричної моделі; ренесансний гуманізм поклав початок сьогodнішній світській культурі. І особливе місце в цій ідеології займав міф Митця, творчої особистості, яка має в собі іскру Божественного Начала, змагаючись із самим Богом у креативності. Новий час немало попрацював над розробкою цього міфу, особливо ж епоха романтизму, після якої митець став ледь не обожнюватись і наділявся вже не лише талантом, а й успішністю, чудовими манерами та прекрасною зовнішністю. Досить пригадати культ Леонардо да Вінчі: навіть автопортрет п'ятдесятирічного майстра, який тверезо закарбував передчасну власну тілесну руйнацію й постаріння, трактувався, бувало, мистецтвознавцями як «прекрасна старість». О. Семеніщева у дисертації, присвяченій трансформації образу художника від епохи Відродження до постмодерну, цілком обґрунтовано стверджує, що ідеалізований образ художника в основних своїх рисах складається саме в епоху Ренесансу – тут формуються такі сьогodні вже звичні кліше художника як вільної артистичної особистості, що має особливу цінність у суспільстві та культурі; згодом епоха романтизму додасть до цього образу грані художника-бунтівника, художника-безумця, авангард – художника-провокатора, а постмодерн замінить образ художника його іміджем, натомість його реальна особистість поступово зникає [111, сс. 44–71, 72–103]. Мабуть, не випадково Г. Нормінтон звертається до епохи Ренесансу, оскільки це дає можливість простежити динаміку розвитку міфу про митця як «надлюдину» від його першоджерел.

Між тим, реальність Ренесансу не відповідала цьому міфowi. «Титани Ренесансу», попри всю свою неймовірну творчу

обдарованість, були людьми далеко не гармонійними, а в деяких аспектах – навіть сумнівними. Леонардо да Вінчі чи Мікеланджело вели доволі відлюдькуватий та негожий спосіб життя, зокрема вперто уникаючи жіночого товариства; Леонардо, який в юності ледь не наклав головою через звинувачення у протиприродній розпусті, кохався в проектах смертовбивчих машин; Мікеланджело розбагатів на нечесних фінансових махінаціях; Караваджо був дуелянтом, аморальним суб'єктом та авантюристом; Кристофер Марло, зневажаючи суспільну мораль, декларував як найвищі цінності гомосексуалізм та чуттєвий гедонізм і загинув у п'яній бійці тощо. Видатний російський філософ О. Ф. Лосєв у своїй «Естетиці Відродження» відверто говорив про «зворотний бік титанізму», підкреслюючи, що втрата християнських орієнтирів відкрила шлях аморалізму та знелюдненості [83, с. 120–137].

Людиноцентризм культури Нового часу обернувся реальним самознищенням людини, а наївне обоження «усього людського в людині» не вберегло від гірких розчарувань. Гуманістичні цінності часто виступали як естетична машкара, під якою ховалися не лише високі поривання духу, а й самовпевненість, черствість та жорстокість: «Колись Леонардо да Вінчі пофарбував золотом маленького хлопчика, який мав у публічному дійстві зобразити Ерота. Наприкінці дня дитя померло, бо усі пори його шкіри було закупорено позолотою. Оце «обоження людини», що його впровадив Ренесанс, й нагадує мені цю золоту фарбу, що стала з засобу звеличення людини засобом її знищення» [2, с. 42]. Отже, важко погодитися з думкою Ю. Сабадаш про значення гуманізму в мистецтві, який вона змальовує винятково в світлих тонах: гуманізм «є відображенням в художніх творах прогресивних суспільних ідей, що полягають у захисті гідності і прав особистості, її свободи і всебічного, гармонійного розвитку, тобто це боротьба засобами мистецтва за гуманність усіх суспільних відносин» [109, с. 12]. Втім, звичайно, і все це також було складовою ренесансної мистецької програми, але Г. Нормінтона цікавить не апогей ситуації, а перигей, і саме на цьому концентрується увага письменника, який начебто спеціально згущає все темне та мізерне, що можна знайти в ренесансній дійсності та в біографіях митців Відродження. Сам Ренесанс вводить до широкого вжитку смак до потворного та гротескового – досить пригадати деякі малюнки Леонардо. Зокрема,

митці Ренесансу любили зображати не лише квітучу плоть, а й риси старечого занепаду. Отож характерною є відразлива натуралістична картина фізичної деградації героя роману Г. Нормінтона: «*I sit, hunched and aching, on my straw cot. Taking stock of my bones. My innards yawn and grumble; gases escape me with a sigh or sadly trumpeting. I imagine the sleep draining out of me, spilling down towards my feet and leaking into the floorboards, until the feet turn from blue to grey to chalk-white, which is all I have left of pink...*» [173, р. 1]¹⁵⁹(курсив автора цитати). До того ж зовсім не йдеться про копірвання в якихось конкретних фактах митецьких біографій чи життєписів видатних людей епохи¹⁶⁰. Це – узагальнення долі Людини взагалі, і репрезентує Людину найперше Митець, навколо якого невинувато склався ідеалізуючий міф.

Але ця картина фізичної деградації лише покликана стати обрамленням останнього зльоту духу.

Д. Лодж визначальною рисою постмодерністських текстів вважає те, що на рівні оповіді вони створюють у читача «невпевненість» у ході їхнього розвитку [цит. за: 52, с. 203]. Ось таким неочікуваним зльотом над власною долею й примарним, хворобливим прагненням всього життя «вписатися» в недосконале й несправедливе суспільство, стає передсмертне усвідомлення Гріллі не лише «негативного» змісту свого життєвого досвіду, потворного й огидного, а й цінності цього досвіду – подібно до того, як в науці цінним є негативний результат.

Це типово постмодерністська ситуація «килиму, висмикнутого з-під ніг». Д. Затонський однозначно пов'язує постмодернізм з «хворобливою втратою ґрунту під ногами, зі втратою орієнтирів та явних цілей», «у мить постмодерністського прозріння нам відкривається світ, в якому, по суті, жити не можна чи, принаймні, немає сенсу» [45, с. 155].

¹⁵⁹ Я сиджу, згорблений та хворий, на своєму солом'яному ложі. Відчуваю усі свої кістки. Мої нутроші стогнуть та бурчать; гази виходять з тіла з видихом або сумним гудінням. Я уявляю, як сон повільно стікає по мені аж до самих ніг, капаючи на підлогу, і ноги з синіх стають сірими, а потім білими, як крейда, але колись вони були рожевими...

¹⁶⁰ Див. у післямові: Багато з тих персонажів, згаданих Томмазо, існували насправді, але в деяких місцях історія пристосовувалась до його нотаток. Петрус Гонсальвус, наприклад, задля потреб сюжету дивним чином продовжив своє життя і потрапив до Праги, у якій насправді ніколи не бував...

Ось чому патетичний пасаж Томмазо Гріллі звучить як одчайдушне заперечення власного життя: «*Confined to this sad flesh, with dimming eyes – old despite myself – I must account for my life. I must retrace my journey, for futurity, lest all the voices in my head sink into the earth with me*» [173, р. 3]¹⁶¹ (курсив автора). Життя промайнуло, мов оманливий сон, але Томмазо, поставивши завдання зафіксувати його на папері, переконаний у цінності власної екзистенції та досвіду цілої епохи – для майбутнього; він називає себе *lector future*, «оповідачем для майбутнього». Це вже не просто пересічне гуманістичне хизування латиною: класична мова покликана надати величності й гідності оповіданню не лише про речі високі, а й про речі пересічні, ниці, негідні. Колись гуманісти Відродження «наполягали, щоби про світські матерії говорили як про щось не менш важливе, аніж духовні явища» [4, с. 147]. Ось і дещо урочиста, прикрашена латинськими висловами та всілякими цитатами, але водночас правдива й проста оповідь Гріллі є за жанром своїм начебто автобіографією, таким собі «людським документом», створеним настільки переконливо, що читач сприймає його як «натуралістичне письмо». Але водночас Томмазо Гріллі – чистісінька вигадка автора [158]. У чомусь це – аналог автобіографії дуже талановитого Б. Челліні, в якій безсумнівні малоосвіченість та простацтво оповідача сполучаються з живим відчуттям кароколомних обріїв ренесансної панорами життєтворчості.

Проте саме слідуючи шляхом вигадки, Г. Нормінтон зумів створити узагальнений образ, в якому сконденсувалися титанічні пориви істоти малої, недосконалої й навіть глибоко огидної, в свідомості й учинках цієї особи репрезентативно закарбувалося самоосмислення й самоствердження людини Нового часу, яка прагне повної свободи й щастя, розкріпачення усіх своїх бажань і можливостей, але залишається, мов розчавлений хробак, у стані повної поразки й глобальної невдачі. Можна лише припускати, що молодий письменник вкладає сюди чимало особистого, може, навіть автобіографічного, але оскільки його людське «я» та біографія й досі оповиті серпанком таємничості, зупинимось на цьому припущенні.

¹⁶¹ Ув'язнений у цій жалюгідній плоті зі слабким зором, старий (на відміну від того, як я себе почуваю) я повинен відзвітувати за своє життя. Я маю пройти свій шлях знову заради майбутнього, допоки голоси у моїй голові не підуть у землю разом зі мною.

Врешті-решт «Перевтілення» Ф. Кафки дає нам приклад подібного безбоязнього й жахливого автопортрета.

До того ж огидність і потворність Гріллі далеко не вичерпують ситуацію. Саме вже бажання Гріллі бути прекрасним і успішним та його одчайдушна боротьба за своє місце під сонцем залишаються гідними поваги. Можна сказати: ситуація, коли саме художник виступає головним героєм роману, визначена начебто наперед, адже в епоху Відродження «вважалося, що кожна людина, якщо не за родом занять, то хоча б за своїми інтересами повинна наслідувати художника» [109, с. 15]. Художник для цієї епохи – найбільш репрезентативна фігура, це, по суті, справжнє повноцінне дзеркало доби (чого про ренесансну літературу усе ж таки сказати не можна). До висот митецького апофеозу Гріллі рухається від позначки, так би мовити, нижчої від нуля.

Мотив позбавленості генія від дитинства материнської уваги, розроблений З. Фройдом у біографії Леонардо, підхоплений Г. Нормінтоном і розвинений у закінчену картину «спотвореної натури»: «Alas, deprived of affection, like a plant of water, I put forth unlovely shoots. That is to say that nothing grew in proportion. My anatomy is a hotchpotch, a fusion of parts from unequal models <...> I have big hands that look like paddles on the ends of short, dimpled arms <...> As for my face, will not a list of features (a lush` s nose, a weak chin, a tongue too big for its cave) merely confuse your mental picture and set lumbering through this book a gruesome composite, the impossible invention of a fevered brain? <...> My physical ugliness suffused me with shame» [173, p. 13–14]¹⁶².

Талант – це часто компенсація за серйозні життєві невдачі, як у інваліда з хворими ногами, який має неймовірно сильні руки. Отож і Гріллі у Г. Нормінтона намагається виліпити певний життєвий імідж винятково як образ Митця, компенсуючи власну потворність творінням Прекрасного.

¹⁶² На жаль, позбавлений любові, як рослина – вологи, я пустив непривабливі пагони. Це означає, що все у мене вирросло непропорційно. Моє тіло – суцільна мішанина, складена з частин різних комплектів. <...> Я мав великі долоні, що нагадували весла на коротеньких рябих руках. <...> Щодо мого обличчя, всякий опис якого (ніс п`яниці, маленьке підборіддя, язик, занадто великий для своєї схованки) спотворить ваше уявлення про мене й відправить шкутильгати сторінками цієї книги, – огидну композицію, неможливе породження хворобливого розуму. <...> Я соромився свого потворства.

Але проблема полягає в тому, що про «генія» говорити тут усе ж таки немає серйозних підстав. Талант Гріллі, так би мовити, «вторинний», він, прекрасний імітатор чужого стилю, не спроможний створити щось власне. У житті він такий собі «крихітка Цахес», який активно пристосовується до свого бездуховного оточення, бо несамовито прагне впливовості й поваги, невтомно створюючи імідж-маску значущості й геніальності. Уже в самій назві його автобіографічного твору читається певний підтекст: «*Monstrorum artifex*» – художник чудес («майстер чудовиськ»), що за звучанням дещо нагадує «монстр»¹⁶³.

4.2. Мистецтво як «омертвіння природи» та *Lector future*¹⁶⁴ в художній системі роману «Дива і чудасії»

Монстри були першим мотивом творчості Гріллі. Оскільки він з дитинства цікавився лицарськими романами та історіями, то й малював відповідні речі: «<...> I began to draw monsters. They peeped from the margins of my copybook into the calligraphic foliage: monkeys with the manes of lions, hares perched on cicadas' legs, wild men sporting tusks like Turkish moustaches. Sketching became a compulsion, the fruit of seeds sown in my early wanderings» [173, p. 18–19]¹⁶⁵. Це таки, безперечно, талант, але Г. Нормінтон акцентує малопопулярну рису мистецтва Відродження – смак до гротеску, монструальності та потворного.

Невдаха-батько, як Моцарт-старший, намагається реалізувати синів талант з резонансом: «I will make you famous. We will fix our name in history» [173, p. 23]¹⁶⁶. Бажання прославитися цілком типове для ренесансної людини. Але ніяких романтичних ілюзій тут немає:

¹⁶³ Цікаво пригадати, що М. Ямпольський, досліджуючи культурологічні аспекти скульптури, знаходить прямий зв'язок між маскою, генеза якої в зніманні посмертного портрета з трупа, та «монстром», який невідворотно проступає як проміжний етап процесу зняття «копії з обличчя»: маска намагається копіювати оригінал, але такий оригінал незмінно радикально викривлений; маска – це завжди деформація, викривлення («масковий негатив») [145, сс. 213, 216].

¹⁶⁴ Оповідач для майбутнього (лат.)

¹⁶⁵ <...> я почав малювати монстрів. Вони заглядали з полів мого зошита у каліграфічну в'язь: мавпи з лев'ячими гривами, кролики з ніжками цикад, дикуни з іклами, розміром з турецькі вуса. Малювання стало необхідністю, сім'ям, посяним в моїй зацікавленості.

¹⁶⁶ Я зроблю тебе відомим. Ми впишемо наші імена в історію.

«... my son is remarkable. Not just another artist. Like a talking ape, he is a herald of wondrous Nature» [173, p. 28]¹⁶⁷. Томмазо мають продати багатим і знатним, немов мавпу, що говорить, – звідси й назва роману.

Знаменитий флорентійський майстер Сандро Бонданелла, що бере участь у долі вундеркінда, втілює отой полюс вишуканості, багатства й свободи, який здається нещасному Гріллі цілковито недоступним, однак хлопець одразу відзначає у ньому й зморшкувату старечу шию, й очиці торговця: «My throat seized up whenever Sandro Bondanella called to visit. With his white locks and rich clothes and restless, opportunistic eyes, he seemed an emissary from a foreign world, a place of patronage and power, whose dust I imagined puffing up from his cloak when he draped it across a chair» [173, p. 29]¹⁶⁸. Бонданелла лише звучанням імені нагадує великого й духовно трепетного Боттічеллі: він плоть від плоті цього, "земного" світу, в якому все має свою ціну.

Цей від початку заданий романістом кут зору на митця Ренесансу, жорстко «вписаного» до контексту своєї епохи з усім її блиском та злочинами, жодного разу не порушується. Доля Томмазо Гріллі складається цілком в річищі попиту на його талант: після ініціатив рідних ніхто не зацікавився ним як особистістю, ніхто не приділив йому щирої уваги – він був потрібний хіба що тим чи іншим сильним світу цього. І хоча героєві Г. Нормінтона «шлях нагору» таки почасти й вдається, це зовсім не стрімкий злет, а справжня боротьба за місце під сонцем, боротьба з власною долею, яка прирекла його жити й померти в злиднях, боротьба з заздрісними конкурентами, боротьба з тупістю та самодурством можновладців. Письменник акцентує, що сам лад життя вимагає від його героя не бути, а здаватися, іншими словами – надягнути маску. І ця маска від початку (за природою своєю) фальшива.

Кар'єра митця розпочинається з того, що на Томмазо навалюють гору фальші й пустої риторики разом з тяжким і брудним ремісничим трудом, пов'язаним з певними самообмеженнями:

¹⁶⁷ ... мій син – видатний. Не просто ще один художник. Як мавпа, що говорить, він провісник Природи, багатой на дива.

¹⁶⁸ Кожного разу, коли нас навідував Сандро Бонданелла, в мене перехоплювало подих. З його білими кучерями, багатим одягом, очима гендляря, він здавався посланцем іншого світу, світу заступництва та влади, уявний пил якої так і сипався з мантиї, коли він перекидав її через стілець.

«"Begin," my father began, "by decking yourself with this attire: Enthusiasm, Reverence, Obedience, and Constancy." First principles, it appeared, were moral principles. I was to abjure the company of women, which made an artist's hand flutter like a leaf in the wind. I should bind myself with respect to the authority of a master. So began my training. I learned to fix lines with ink, how to shade folds with washes and to erase errors using the soft of bread rubbed between finger and thumb. Then there were parchments to be prepared, and the monotonous tinting of paper with terre verte and white lead, with beans of vermilion and bone dust» [173, p. 23–24]¹⁶⁹. Нічого від справжнього натхнення, ніякої духовності, ніяких ідеалів. Ті рефлексії середньовічної християнської аксіології, що були колись популярні в середньовічних цехах живописців, Гріллі порушує з надзвичайною легкістю й без докорів сумління. Улюблену тезу багатьох митців і критиків ХІХ-ХХ ст. про те, що успіх залежить не стільки від генія, скільки від наполегливої праці, Г. Нормінтон трактує з очевидною іронією [72, с. 162]. Бо геній Гріллі, попри те, що він таки старанно вчиться й тяжко працює над своїми творами, реалізується з моцартіанською невимушеністю. Біда лише в тому, що він – геніальний копіїст, відтворювач чужого стилю, дзеркало ренесансної креативності, але в атмосфері перенасиченості мистецтвом, властивій ренесансному середовищу, це до часу не впадає у вічі. Взагалі проблема копіювання була дуже актуальною для Ренесансу – досить пригадати знамениту полеміку Кортезі та Поліціано щодо наслідування, основна ідея якої полягала в тому, що митець повинен наслідувати як людина, а не мавпа, тобто – усвідомити себе стосовно іншого (якого наслідує), повернутися до себе, творити у тій манері, в якій інші вже творили, але пізнаючи власну природу та природу взагалі [див. докл.: 30, с. 263–264]. Ці ж проблеми зачіпає у своїх листах Ф. Петрарка: «Хто наслідує, повинен намагатися написати подібно, але не те ж саме, до того ж

¹⁶⁹ – Розпочни, – повів мову батько, – ось з чого: одягнись у шати Ентузіазму, Благоговіння, Упокорення і Постійності. Перші принципи, як виявилось, стосувалися моралі. Я повинен був відмовитися від жіночого товариства, яке примушує руку художника тремтіти, немов лист на вітрі. Я був зобов'язаний зв'язати себе пошаною до майстра. Так розпочалося моє навчання. Я вчився обводити лінії тушшю, тонувати складки змивом і стирати помилки за допомогою розім'ятого між великим та вказівним пальцями хлібного м'якуша. Потім треба було готувати пергамент, довго і нудно тонувати папір terre verte, тобто зеленою землею, свинцевими білилами, кіноваром і кістковим пилом.

етап подібності має бути не таким, як буває між портретом та людиною, зображеною на портреті <...>, а таким, як між батьком та сином» [14, с. 33]. Пізніше Й. Гьоте заявляв, що кожний митець розпочинає із копіювання природи, наслідування її, але через поглиблене вивчення об'єкта і набуття усе точніших знань якості речей він виробляє власний стиль, і якщо наслідування базується на спогляданні, то стиль – на «твердинях пізнання», «сутності речей» [31, с. 28]. Проте, як ми побачимо далі, власного стилю Гріллі так і не виробив, застрягнувши на цій першій сходинці митецької еволюції.

Огидний карлик з дивним талантом живописця-імітатора стає популярним між багатіїв рідної Флоренції: «I became a performing curiosity: the Freak with the Hand of God. Small crowds gathered on street corners to see me in my blue harlequin`s costume. I suppose they enjoyed a perceived paradox – that a being so badly drawn, foreshortened by a myopic and with proportions lamentably botched, should yet possess an eye for beauty» [173, р. 30]¹⁷⁰. Така деталь, як синій костюм арлекіна, ще раз підкреслює внутрішню спорідненість героя з Блазнем «Корабля дурнів», який є водночас жалюгідним і значним, частиною цього світу й водночас – спостерігачем, що дивиться на нього відсторонено.

Томмазо, цей «жарт природи», від початку замислюється над загадковістю буття. Жива природа, яка, за *idée fixe* Ренесансу, немов викликає художника на змагання, насправді сповнена величної простоти й тихої принадливості, не може бути відтворена цілком жодним майстром. У змаганні з природою художня творчість беспорядно програє, що особливо чітко відчуває Томмазо, спостерігаючи бездарні скульптури свого батька: «The goat was bloated, with buckling hind legs that needed an intrusive bronze support. A mallard languished, half-made, encased in mud from the depths of its lake. As for the turkey – a poor blighted cousin to Giambologna`s wattled and ruffled beast – its beak was blunted, the eyes about as bright as a cooked trout`s, and the wings crumbled in a terminal moult» [173, р. 31]¹⁷¹. Небезталанний Томмазо, який виробив у собі високий

¹⁷⁰ Я став знаменитістю на зразок дивної вистави: потвора з талантом від Бога. Щоб подивитися на мене в синьому костюмі арлекіна, на вулицях збиралися невеликі натовпи. Напевно, їм подобався цей парадокс – створіння, виліплене досить вбого та будь-як, але наділене відчуттям прекрасного.

¹⁷¹ Козел був непомірно роздутий, його вигнуті задні ноги потребували внутрішньої бронзової підпори. Напівзліплена дика качка, ув'язнена у багнюці, виглядала з глибин свого

естетичний смак, бачить усю недосконалість спроби батька відтворити живу природу.

Але й високе, справжнє мистецтво Відродження, що викликає естетичне захоплення, часто оспівує речі страшні й смертоносні. Томмазо захоплюється ними, вони викликають у нього водночас і запал, і жах, і допитливість художника: «I also came to admire a statue of St Bartholomew – that unfortunate missionary whom the early Armenians flayed for his faith. I was appalled and enthralled by that decorticated saint, who wore his skin like a loose gown and held it over his privy parts (had they too been stripped?) while he contemplated his Salvation. How artfully the sculptor represented every muscle and sinew of the standing cadaver, so impossibly alive in its double death (of martyrdom, of marble)» [173, p. 40]¹⁷².

Отож, митецький твір уже в очах юного Гріллі є омертвінням натури, що виражає особливе омертвіння душі, властивого людям Відродження. Писав же польський дослідник М. Комар, що на багаття, в якому конали в муках живі люди, гуманізм дивився «холодними очима гада» [168]. Пригадаймо, з якою безтрепетністю замальовував труп на шибениці молодий Леонардо, як розпускали чутки, буцімто Мікеланджело розіп'яв натурщика, щоби натурально передати людські муки в скульптурі.

Саме з оцього «бульйону» виникає й особистість Томмазо Гріллі, який, ще дитиною, спостерігаючи, як конає монах, розчавлений конем, щиро веселиться разом з натовпом: «Never in all my childhood did I laugh so heartily – or so heartlessly. The old Cistercian`s back was broken. It took three days for – him to die» [173, p. 42]¹⁷³. Чи ж не точно так розважалися чужим стражданням у римських язичницьких цирках? Від християнського сумління, від емпатії щодо чужого страждання, що їх півтори тисячі років

озера. Що ж до індички – бідної родички гордовитої розпушеної потвори Джамболоньї, – то дзьоб у неї був тупий, очі такі ж яскраві, як у вареної тріски, а крила лисі, немов після ліньки.

¹⁷² Я також прийшов помилуватися статуєю святого Варфоломея – місіонера-невдахи, якого за його віру оббілювали стародавні вірмени. Я був приголомшений і зачарований цим обідраним святим, який носив свою шкіру, як нічну сорочку, і прикривав нею свої інтимні частини (цікаво, з них теж здерли шкіру?) в очікуванні на Вічне блаженство. Як майстерно зобразив скульптор усі м'язи і жили стоячого трупа, незбагненно живого в своїй подвійній смерті (у муці і в мармурі).

¹⁷³ За все своє дитинство я не сміявся так щиро чи так безсердечно. Старий цистерціанець зламав хребет. Він вмирав цілих три дні.

виховувала християнська церква, залишилося лише оте невпевнене «чи так недобре».

Отож, між офіційною роллю Митця, покликаного начебто стверджувати високі християнські ідеали, й реальними митцями Ренесансу в романі «Дива і чудасії» існує справжня безодня. І цілком співзвучна Ренесансу ідея антиномічності Митця та створених ним артефактів тут парадоксально можуть поєднувати любов і ненависть, земне та небесне. Ось портрет одного зі вчителів Томмазо – Бонконвенто, творчість якого – усі ці «розкішні розп'яття на фоні бурхливих небес» – дуже схвалює церква: «Yet though his art be Christian, his heart was not. A battalion of wrestlers could not have squeezed, from all that mass of blubber, a mite's fart of love. The Maestro, you see, was powered by hatred» [173, p. 72]¹⁷⁴. Та цей успішний майстер (ось уривок з «цінника» картин Бонконвенто: «400 fl. Leda and the Swan. Original by my hand. 4x3. 500 fl. The ecstasy of St Teresa, life size, estimated one of my finest paintings. 7x4...» [173, p. 78–79]¹⁷⁵) менш за все відчувається щасливим.

Смерть, Потворство і Страждання у цій системі цінностей представлені з максимальною повнотою, й у свідомості хлопця це відкладається назавжди.

А що ж Ерос, який має протистояти потворному Танатосу? За Г. Нормінтоном, оспівана Ренесансом еротика, цей «основний нерв» земного життя, виглядає в ситуації Гріллі огидно й недостойно: жалюгідному карлику перепадають лише запліснявілі крихти земного щастя. Перша жінка Томмазо менш за все відповідає його очікуванням й естетичному ідеалу античності з культом молодості та краси, який так високо цінував Ренесанс: «She was quite old, at least thirty, and bewilderingly knowing. Her eyes were dark and voracious, her mouth was ... in fact I have no idea what she looked like, I was terrified, must I describe *everything*<...> I had to balance atop a pile of bricks to reach her ample and suddenly naked breast <...> I was afraid of the plump blue veins that fed her breasts. A coarse hair stuck between my teeth. I remember the angry nipple, as hard as a knuckle, and the shock of my

¹⁷⁴ Хоча його мистецтво було християнським, але в серці він не був християнином. Батальйон кращих борців не зміг би вичавити з цієї гори жиру навіть найменшого пшику любові. Бачте, маестро був керований ненавистю.

¹⁷⁵ 400 фл. «Леда і лебідь». Оригінал моєї руки 4x3. 500 фл. «Екстаз святої Терези» у натуральну величину, одне з кращих моїх творінь 7x4.

erection, like a bud nudging towards the light» [173, p. 43–44]¹⁷⁶. Еротична принадливість збочена – тут панує культ юнацької краси, забарвлений в гомосексуальну тональність: «A strong, Grecian profile pearled with sweat and licked by damp curls; full feminine lips barely troubled by embryonic down, a hint of shadow at their creases. A soul was no more visible within that characterful mould than in a marble bust. Vittorio`s large, hazel eyes coasted free of all volition; they snagged instantly on my face, then drifted loose. He was Bosconvento`s favourite» [173, p. 67]¹⁷⁷.

Усе в цій системі насправді перекручене й перетасоване, хоча міцно тримається за своє право вітального, бездушного й бездуховного існування. Містким символом божества, якому тут, насправді вклоняються, виступає створений «першим сюрреалістом» Європи Джузеппе Арчімбольдо образ з овочів та фруктів етрусського бога плідності Вертрумна (XVI ст.), з автором якого зводить свого героя Г. Нормінтон: «He stared at me with blackcurrant eyes: animate, mythical and faintly malevolent. His cheeks were peaches and his lips red cherries. Marrows, aubergines and a radish constituted his throat and chest, to which a gown of flowers was pinned by an onion clasp <...> The effigy, constructed of disparate flowers and fruits, cohered as one majestic being» [173, p. 50]¹⁷⁸. Попри видиму абсурдність, цей образ чітко конденсує ідею вітального життя, позбавленого присутності духу, «загадкового і злосливого».

Дуже подібний до цього, за Г. Нормінтоном, і дух, що панує вже не в природі, а в культурі. У романі живе своєрідний «код да Вінчі» – рукописи й малюнки великого флорентійця, тимчасовим володарем яких письменник робить Арчімбольдо і які виступають як «заповіт»,

¹⁷⁶ Вона була досить стара (років тридцяти мінімум), але напрочуд спритна. Її очі були темними і ненаситними, її рот... насправді, я поняття не маю, як вона виглядала, я був наляканий. Чи треба пояснювати <...> Я був змушений залізти на купу цегли, щоб дотягнутися до її важких раптово оголених грудей <...> Мене лякали пласкі блакитні вени, що живили її груди. Поміж зубів у мене застрягла жорстка чорна волосина. Я пам'ятаю шалений сосок, твердий, як кісточка пальця, потрясіння від своєї ерекції – немов паросток, що тягнеться до світла.

¹⁷⁷ Сильний грецький профіль, усяний перлинами поту і обрамлений вологими кучерями; повні жіночні губи, ледь зворушені дитячим пушком, що відтіняє куточки рота. У цьому витонченому обличчі душа проглядала не краще, ніж в мармуровому бюсті. Погляд великих карих очей Вітторіо був позбавлений всіляких емоцій; він на мить зупинився на мені і знову втратив фокус. Хлопчик був улюбленцем Бонконвенто.

¹⁷⁸ Він дивився на мене очима з чорної смородини: живими, загадковими і злісними. Щоками його були персики, а губами – червоні вишні. Кабачки, баклажани і редиска складали його шию і груди, до яких цибулинною застілкою кріпилася сорочка з квітів <...> Образ, складений з різнорідних квітів і фруктів, злився в одну величну істоту.

як певна програма того аналітичного «розчленування натури», що стане й ідейно-естетичною платформою усього постренесансного мистецтва, до того ж письменник «матеріалізує» ці загадкові тексти з усією переконливістю натуралістичного зображення: «Each sheet was covered in writing, sometimes legible, often in mirror hand. There were diagrams of fortifications viewed from the heavens, crablike siege engines and grotesque heads bloodlessly disembodied. I saw floating pyramids; awful revelations of flood and storm; the flowering petals of an unbuilt cathedral. I gawked at a sphere which – opened like a fruit by some anatomist's knife – revealed a crouching fetus» [173, p. 54]¹⁷⁹. Впадає у вічі якась бездушна жорстокість, з якою виконані ці замальовки смертовбивчих машин та «гротескних голів, безкровно відділених від тіла», особливо оця безтрепетна мандрівка в утробу матері, де зароджується таїнство нового життя – це може бачити лише Бог, а не людина: «My soul quaked at this God's-eye view of hidden things, and I pitied the bald infant still sheltering in its defiled and studied shell» [173, p. 54]¹⁸⁰. Невідомо, чи знає Нормінтон роман російського символіста Д. Мережковського «Воскреслі боги», але подібність концепції тут разюча¹⁸¹.

Нормінтон проявляє глибоку чутливість до проблеми «художник і література», він прекрасно розуміє можливості й обмеженість кожного виду мистецтва, але водночас майстерно оперує можливостями як художнього слова, так і образними аналогіями зі сфери живопису, досягаючи особливої повноти й експресивності створюваного ним образу.

Словом, дихотомія «Життя – Мистецтво» постає у Г. Нормінтона з усією чіткістю, і міф про Ренесанс як нібито оспівування винятково принад реального життя дезавуальований у його романі від самого початку. Натомість виступає гірка картина людської малості й «тварності», ницості тілесної оболонки й загалом тілесного світу – ця ницість і мізерність деформує й сповторює тендітну й вразливу душу, що в ній перебуває. Навіть більше, форми

¹⁷⁹ Кожен сувій був поцяткований написами, іноді – зрозумілими, почасти – зробленими в дзеркальному відображенні. Тут були схеми укріплень, побачені з небес, крабовидні облогові машини і гротескові голови, безкровно відокремлені від тіла. Я бачив піраміди, які літають; жадливі наслідки буревіїв і повеней; пелюстки недобудованого собору, що розпустилися. Я витріщився на сферу – розкрити, як фрукт, ножем невідомого анатома, що містила скорчений зародок.

¹⁸⁰ Моя душа здригалася від прихованих речей, побачених лише Божим оком, але мені було шкода безволосу дитину, що все ще ютилася в своєму спаллюженому притулку.

¹⁸¹ Див.: 6.

земного життя в їх оманливій чуттєвій принадливості такі самі тимчасові й підлягають гниттю, як ті вітальні форми, з яких створює образ мінливого Вертрумна Арчімбольдо, котрого автор зробив одним із вчителів Томмазо. Мистецтво – цілковито за З. Фройдом – постає тут як компенсація недосяжного земного щастя, сублимація, плодами якої можна вигідно торгувати, адже в суспільстві, яке видається таким життєрадісним і сповненим вітальних сил, на таку компенсаторну річ існує неабиякий попит.

І убогий та відречений Гріллі вступає до цього чарівного й страхітливого світу як його майбутній господар – він призначений для того своїм непересічним талантом так само невідворотно, як і до цькування та презирства у світі реальних людей. Саме Арчімбольдо вирішує долю Гріллі в романі: по його смерті хлопець отримує від слуги лист-рекомендацію на ім'я самого імператора Священної Римської імперії, до якого покійний учитель мав доступ.

Але саме з цього моменту герой Г. Нормінтона стає на дуже небезпечний шлях – балансування перед можновладцями (подібним чином балансує на канаті Блазень). По суті, у «Дивах і чудасіях» розвивається вже розпочата у «Кораблі дурнів» тема смертоносності влади: там до вуст мудрого Блазня вкладена розповідь про фатальну «любов» королевича до простолюдина.

А оскільки Блазень – втілення ідеї карнавального «кривого дзеркала», яке насправді «випрямляє» спотворену дійсність, то можна чітко уявити, як це трансформувалося у письменника в колізію «маргінальності митця», який грає в суспільстві ту саму роль Блазня. Атрибутом Блазня була Маска, щодо якої варто ще раз процитувати автора: «It (a mask) might almost be a mirror, though an unflattering one. For unlike the Fool's face, which it mocks, the mask grins with obdurate mischief» [175, p. 5]¹⁸².

Саме таку маску (з волі автора) надягає на себе Томмазо Гріллі, життя якого є ланцюгом принижень, незадоволених жагучих комплексів, карколомних злетів суспільними шаблями і не менш карколомних падінь. І в читача цієї сповіді "сину віку" поряд зі здоровим відчуттям огиди до мерзенного невдахи народжується й інший руїх душі: глибоке співчуття та розуміння, споріднене тому, що його викликають карлики-блазні на відомих портретах Веласкеса, які дивляться нам в очі з усією пронизливістю несправедливо знедоленої істоти.

¹⁸² Це (маска) – майже як дзеркало, але невслесливе. На відміну від обличчя Блазня, що глузує, маска сміється глумливо і злісно.

4.3. Маргінальність митця в парадигмі влади й успіху (роман «Дива і чудасії»)

Соціальні проблеми (найперше – проблеми влади) не обходять увагою й постмодерністи, але антропоцентричний вимір у них практично втрачений, натомість панує структуралістське розумування: «Постмодерне уявлення про владу, в загальному підсумку, розуміє її як розподільчу мережу, позбавлену меж (віртуальну), позбавлену центру (жоден суб'єкт не є «центром влади», «кожен» поділений і перерозподілений у характерній царині), кореневищну (на противагу закоріненій), іноді безладну, як рій або зграя, іноді без лідера або з тимчасовим лідером» [56, с. 73]. Спробуємо розглянути, чи вписується роман Г. Нормінтона в цю умоглядну парадигму.

Філософія влади у письменника полягає в тому, що вона, поперше, обов'язково персоніфікована в конкретних постатях обмежених, недалеких і навіть почасти дефективних осіб. Ніяких побудов у душі «децентралізованих», «закоріненних» або «ройових» структур ми тут не знаходимо.

По-друге, влада у Г. Нормінтона безмежно далека й відчужена від людини, байдужа до неї й навіть часто ворожа та небезпечна. Відтак наближення до можновладця, як це вже зустрічалося в «Кораблі дурнів», ризикує стати смертоносною ситуацією. Це становить центр авторського погляду, і він значно ближчий до традиційної, ба навіть «народної» (якщо не «фольклорної») точки зору – порівняйте російську приказку «близ царя – что близ смерти».

Володар, оточений штучним світом вишуканої «другої природи», – натура перероблена й приборкана, – втрачає свою життєдайність, стає об'єктом розваги: «The Emperor Rudolf sat on a chair with his ear to the brim of the Singing Fountain. The musical thrumming of water on the basin delighted him, and he required of his courtiers that they bow reverently to listen. When all had concurred for a hundredth time at the marvel of the thing, the Emperor arose – flapping his fingers at necessary assistance – and set off to patrol his gardens <...> Parrots, gaudy as tumblers and almost as agile, were tethered by golden chains to cherry trees» [173, p. 91]¹⁸³. І в цьому чолов'язі з щелепою

¹⁸³Імператор Рудольф сидів на стільці і слухав Співучий фонтан. Йому подобалося музичне дзюрчання води в басейні, і він вимагав від своїх придворних такої ж шанобливої

бульдога немає, на погляд Гріллі, ознак Вертрумна, тобто, живої вітальної сили. Він ізольований не лише від природи, а й від суспільства: «Servants, courtiers and guardsmen surrounded him: a scurrying affirmation of the solitude of State. Try as I might, I could not penetrate that obsequious throng» [173, p. 91]¹⁸⁴.

Дистанція між володарем і простою людиною, якою поки що є Гріллі, буквально непереборна й за суттю своєю абсурдна: «‘Everyone must wait his turn to see the Emperor,’ he said. ‘Ambassadors, gentlemen of the Estates. The rules that apply to them apply also to you.’

‘But it’s been almost a *year*.’

‘Simply to stand in his presence is an honour.’

‘What’s the use, if I can’t talk to him?’

‘One never talks *to* the Emperor’ [173, p. 92]¹⁸⁵.

У Празі, де перебуває імператорський двір, Гріллі гостро відчуває відреченість і сирітство убогого життя. Він їсть тарілку супу, принесену йому огидним трактирником з жировиком на голові, і ця проста їжа доповнюється смородом солоного оселедця, від якого не рятує навіть нежить [173, p. 93]. Прославлений міський пейзаж Праги сприймається очима відстороненого маргінала, до того ж автор – цілком у дусі постмодерністської естетики – не лише використовує прийом переліку, але й вміщає до нього дуже різномірні предмети – коропи й мадонни, кальвіністські памфлети та свічки тощо. Втім усе це нагадує враження людини, яка пересувається вулицею й просто фіксує все, що бачить навкруги: «On Bridge Street I saw finches cramped in wickerwork cages, knives displayed like gathered shells in hawkers’ laps, cakes and sweetmeats and plaited bread, carp plopping in barrels, hand-carved madonnas, Calvinist

уваги. Коли всі вже всоте захопилися цим небувалим дивом, імператор встав – за клацанням пальців йому допомогли слуги – і приступив до обходу своїх садів <...> До вишневих дерев золотими ланцюгами були приковані папуги – строкаті, як клоуни, і майже такі ж забавні.

¹⁸⁴ Його оточували слуги, придворні і стражники: суєтне підтвердження самотнього уособлення Держави. Як я не старався, у мене не виходило пробитися через цей низькопоклонний натовп...

¹⁸⁵ – Щоб зустрітися з імператором, потрібно дочекатися своєї черги, – сказав він. – Посли, дворяни. Правила, написані для них, стосуються й тебе.

– Але пройшов уже майже рік.

– Навіть знаходиться поблизу – вже честь.

– А який сенс знаходитися поблизу, якщо не можна з ним поговорити?

– З імператором не розмовляють.

pamphlets curling from trays, tallow candles with tapers to light them» [173, p. 94–95]¹⁸⁶. Озлобленому Гріллі здається, що й небесна височінь таємно сповнена бруду: «Before dawn the heavens opened, shaking out their slops» [173, p. 96]¹⁸⁷. Вкрай натуралістичний «живопис словом» покликаний створити повну ілюзію даного героєві «реального світу», який так контрастує з мрією Гріллі, і заповітний палац імператора постає недосяжним і відокремленим.

І коли Гріллі вдається-таки, завдяки принизливим хитрощам, знайти шлях до серця одного недалекого можновладця, герцога в одному з численних карликових державних угруповань тодішньої Німеччини, то «дружба», що зав'язалася між ними, тримається на ілюзії, бо Томмазо, який знайшов при цьому дворі визнання як художник, потай ненавидить свого патрона: «The sorrow, the infernal loneliness on the Duke`s face, has never left me in all the years since <...> I must have believed it at the moment I said it. I *would* return to comfort him, though I needed comforting as much, if not more <...> The Duke had appealed to the ancient bond between us <...> I would have to keep Albrecht company, occasionally, when my work permitted; the assurance had been easy to give when it meant escaping his mawkish embrace» [173, p. 414]¹⁸⁸. Його зліт і падіння зумовлені тим, що авантюрист імітував геніальність, плів інтриги на державному рівні, прагнучи лише одного – утвердити власне Я.

Але він не самотній в цій фатальній життєвій стратегії, він лише відгукувався на запити часу, намагався вписатися в парадигму, яку не сам створив, і його падіння – частина картини загальної поразки: «Had I brought about Albrecht`s murder? Were my actions the seed from which all suffering had grown – the rape and plunder of Felsengrunde? <...> Or was this *mea culpa* which I wailed against the drumming rain a manifestation of spiritual pride, of grotesque self-importance? Bring

¹⁸⁶ На Мостовій вулиці я бачив зябликів, набитих в плетені клітки, ножі, розкладені на колінах торговців, немов зібрані мушлі, тістечка, печиво і калачі, коропів, що плескалися в діжках, різьблених Мадонн, памфлети кальвінізму, що звисають з прилавків, сальні свічки зі скалкою для розпалювання.

¹⁸⁷ Перед самим світанком небеса розверзали і вилили на землю свої помії.

¹⁸⁸ Жаль, пекельна самота, написана на обличчі герцога, ось що я пам'ятатиму всі подальші роки. Мабуть, у ту мить я сам у це вірив. Я б повернувся, щоб його заспокоїти, хоча сам потребував заспокоєння не менше, якщо не більше <...> Герцог звернувся до старовинних уз товариства <...> Час від часу мені доведеться складати компанію Альбрехту, коли робота дозволить; дати згоду легко, якщо вона потрібна лише для того, щоб втекти від його нудотних обіймів.

punishment upon my head, O Lord! Though I am tiny in body and negligible as an artist, yet have I exceeded my limitations in sin. Truly I am the greatest sinner, God. Look at *me*»[173, p. 465]¹⁸⁹.

Свідоцтво Томмазо-«скриптора» про безумний і розлюднений карнавал життя, яке його оточувало, начебто «дематеріалізує» це «тілесне» існування.

Самозречення Томмазо-художника, який глибоко розчарувався в «магічній» змозі мистецтва змінити сувору й вибагливу до людини дійсність на прекрасне й безперервне свято, суцільний «карнавал», – це реалізація гасла «Побач людину», виголошеного у романі.

Лише перетворення власного жалюгідного й водночас трагічно-піднесеного життя на літературний твір, ця своєрідна сповідь, надає сенсу самому існуванню Гріллі: «Will my written life make more sense than its recondite symbols? I take down, with some difficulty, the *Thesaurus* to serve as my writing board and jotter. In my pockets for days my goose quills and knife, my bottle of ink and a leather strap to bind my fingers, have waited. Under my other arm I carry the unpopulous wastes of the commonplace book. I can hear Nunzio playing and Teresa singing at her work, as I step through the cluttered hall and open the door to the day» [173, p. 489]¹⁹⁰.

І це осягнення світла становить момент екзистенціального прозріння героя, зняття зношеної й фальшивої маски «генія». До того ж образ, створений Г. Нормінтоном, не зовсім вкладається в параметри симулякру: є цілком, як ми бачимо, серйозні підстави твердити, що з класичними цінностями культури письменник остаточно не пориває й не робить їх клаптями химерного пазла в душі класичного постмодернізму, байдужого до ідеології минулих століть, що стає у постмодерністському творі складовою частиною холодної й відстороненої інтелектуальної гри.

¹⁸⁹ Чи не через мене вбили Альбрехта? Чи не я посіяв сім'я, що породило нещастя: насильство і розбій у Фельсенгрюнде? <...> Або, можливо, ця *mea culpa*, це розкаяння під проливним дощем було лише виявом духовної гордині, непомірно роздутого самолюбства? Господи, пошли гнів свій на мою голову! Хоч я й малий тілом і незначний як творець, але я перевищив межі гріха. Воістину, Господи, я найбільший грішник. Поглянь на мене.

¹⁹⁰ Чи буде моє життя, заново втілене на папері, мати більше сенсу, аніж його приховані символи? Я насилу знімаю з полиці «*Thesaurus*», він буде мені попітром. Скільки днів вони чекали своєї години в моїх кишенях: гусяче пір'я і ніж, чорнильниця і шкіряний шнур, щоб перев'язати пальці! Іншим ліктем я затискаю незаселені рівнини моєї книги для записів. Я чую, як грає Нунціо, і Тереза співає за роботою, коли проходжу через захарашену кімнату і відкриваю двері в сонячний світ.

Водночас цей образ певним чином кореспондує з такою групою персонажів «Корабля дурнів», як Блазень, Плавець-1, Плавець-2 та автопортрет Автора: по суті, перед нами градації однієї й тієї самої авторської маски. Мистецтво, яке відбиває життя, є усе ж таки пошуком істини у вирі пристрастей та незнання, але безнадійним і приреченим на вічне повторення одних і тих самих надій і алгоритмів. Звідси його внутрішня напруженість, саркастичність, скандальність, блазнювання. У цьому ряду трагічний і гротесковий образ Томмазо Гріллі є наступним щаблем – надзвичайно відвертим і нещадно самокритичним втіленням безсилості мистецтва пізнати таємницю буття, що є алюзією на діалоги Платона, який вважав мистецтво, яке базується на мімезисі, відтворенні реального світу, як «тінню тіні» загадкової метафізичної Ідеї, яка існує не в нашій реальності.

4.4. Поразка мистецтва у змаганні з природою та його приреченість у протистоянні соціуму в романі «Портрет привида»

У романі «Портрет привида» Г. Нормінтон ще далі відходить від підкреслено складної літературно-мистецької гри словом, використовуючи вже начебто суто традиційну манеру нарації та класичну стилістику. Увагу читачів привертала також глибока цікавість письменника до історичного антуражу. В одному зі своїх інтерв'ю Г. Нормінтон на питання, як йому вдалося так точно відтворити в романі «Портрет привида» історичне оточення, відповів, вільно використовуючи відому формулу А. Рембо, що письменникові для відтворення світу, який створюється в його уяві, треба бути знайомим з визначними пам'ятками, звуками й запахами тієї епохи, про яку він пише, і тому він не лише читав багато досліджень, але й намагався відвідати ті місця, що збереглися від минулих часів [153].

З другого боку, художня умовність та узагальнення набувають вишуканого вираження, хоча й дещо імпліцитно. Так, часопростір «Портрета привида» побудований на вільно використаному принципі класицистичної драми, оскільки пов'язує події, що відбулися упродовж трьох діб – 1650, 1660 та 1680 років. Це не дуже суперечить постмодерністській естетиці, адже «час і простір, які

мають для жанру історичного роману основоположне значення, у творах такого «постмодерністського» типу свідомо викривляються, трансформуються відповідно до внутрішньої логіки оповіді» [100, с. 500].

Ці три дні – вияв магії недописаного портрета приватної особи, покійної дружини художника Натаніеля Деллера, Белінди Деллер. Епіграф з Дж. Мільтона (Сонет XIX) створює атмосферу містичної загадковості й відчуття «вічного повернення»: «*Me thought I saw my late espoused saint / Brought to me like Alcestis from the grave...*» [174, р. 1]¹⁹¹. Але ідея «вічного повернення» у цьому романі відрізняється від подібного моменту в «Кораблі дурнів»: якщо у першому романі це повернення нагадувало «порочну безкінечність», було втіленням абсурдності світу, то у «Портреті привида» закладена інша думка, пов'язана з тим, що ніщо в світі не минає назавжди, а дрібна, здавалось би, подія культурного життя старовинної Англії стає ключем до долі багатьох людей і навіть, як сказано в тій самій анотації, впливає на долю Англії епохи Революції й Реставрації [75, с. 44]. Ця концепція нагадує погляд сучасного західного дослідника Пола Вейна, який називає історію «правдивим романом з прогалинами» [цит. за: 159, с. 339]; автора цікавить не стільки минуле як таке, скільки вплив його на сьогодення (пор.: [59]).

Отже, наратор конденсує в подіях трьох днів колосальний та динамічний матеріал національної історії, що визначає особливу вагомість кожної деталі й вимагає активізації прийому авторської маски. Та, на відміну від двох своїх попередніх романів, Автор відмовляється від оповідача-персонажа й розповідає про події начебто за типом класичної моделі XIX ст., уподібнюючись на цей раз відкинутому у постмодернізмі «Богові в природі»: «*She cannot read his face in sleep. Leaning closer, she tastes the sourness of his breath... She has broken his sleep like a spider`s web*» [174, р. 1]¹⁹². І так само, як і в класичному «вікторіанському» романі, автор широко використовує діалоги, які є «драматичним елементом» роману нового типу – синтетичного жанру, що об'єднує можливості епосу,

¹⁹¹ Мені ввижалася покійна свята, дружина моя, / До мене повернулася, немов Алкеста, з могили...

¹⁹² Вона не може прочитати обличчя того, хто спить. Схилившись ближче, вона відчуває його гірко дихання... Його сон рветься, наче павутиння.

лірики, драми й навіть риторичних жанрів [Про синтетичність класичного роману XIX ст. див.: 36].

«'Oh – Cynthia'...

'Have I woken you, Father?

'I was resting my eyes. Your mother came to me. She rested in that chair and smiled. She was silent as ever, and the words she did not speak echoed in my mind like music»[174, р. 1]¹⁹³.

Мимоволі пригадується думка Т. Дочерті: «Історія переслідує постмодерністського критика у вигляді привида», – оскільки вона нематеріальна, а все, що від неї залишилося, може інтерпретуватися по-різному [152, с. 78]. Водночас структура тексту у «Портреті привида» зовсім не визначає домінацію «авторського» відстороненого погляду. Мовна ініціативність персонажів, з одного боку, й зростання можливостей авторського самовиразу з другого (автор вже не обмежується винятково епічним, «об'єктивним» кутом зору, а вільно висловлює власне ставлення до свого матеріалу в ліричній чи риторичній проекціях), дає можливість романісту значно активніше втрутитися в особистість персонажа, «злитися» з персонажем, нехай і ситуативно.

Так, жалюгідне й немічне існування старого маестро описане з тим самим суворим натуралізмом, що й фінал життя Томмазо Гріллі, але вже через просякнуте емпатією сприйняття дочки старого, що добре знає «its helpless weight, with the animal his soul is fastened to <...> his eyes, when they open, are frosted like windows in winter <...> a chamber to which she cannot find the key» [174, р. 1]¹⁹⁴. До оселі, де доживає віку старий художник, вривається, немов порив свіжого вітру, Вільям Страуд, закоханий у відсторонену, заклопотану

¹⁹³– А, Синтія...

– Я розбудила тебе, батьку?

– Я лише відпочивав. Твоя мати приходила до мене. Вона сиділа у тому кріслі і посміхалася. Як завжди, була мовчазна, але її невимовлені слова, лунали у моїй голові, наче музика.

¹⁹⁴...безпомічну тваринну важкість цієї тлінної душі <...> його очі, навіть коли відкриті, наче вкриті морозними візерунками вікно <...> кімната, до якої вона не може знайти ключа.

¹⁸⁵ Нагорі скриплять двері, наче прочищають своє горло. Вона повертається. Він дивиться на порожній комин, на його почорнілу цеглу, щоб хоча б на мить не думати про неї, про її терміновий лист, що лежить у нього в кишені. Проїшов рік з тих пір, як він востаннє був у маєтку, рік з тих пір, як він пронісся під дубами на коні, підіймаючи в повітря листя та гілля. Невже це від швидкої їзди в нього перехоплює подих?

доглядом за німечним батьком Синтію (все це також формально подається начебто «очима автора», але водночас відчувається, що автор «перевтілюється» в свого персонажа й тут-таки переймає його бачення, його світовідчуття й голос): «Upstairs, a door clears its throat. She is coming. He stares into the empty hearth, at the blackened firebrick, for a moment not to think of her, of the urgent letter, by her hand, which he has folded in his pocket. It is a year since last he came to the manor: a year since he passed beneath the sprawl of the oaks and swept up their boughs with the wind from his horse. Is it the speed, the haste of his ride which shortens his breath?» [174, p. 2–3]¹⁹⁵. Цей прийом стабільно використовується й надалі.

Ускладнюється ситуація тим, що психологічні стани, у які занурює читача Г. Нормінтон, часто подані як медитація на межі реальності й марення, що дещо нагадує видіння того персонажа «Корабля дурнів», якому поталанило побачити Автора в його лондонському кабінеті: «William bows thoughtlessly. He has ridden two miles from the mill in a sort of stupor; then, at the front door, the presence of his hostess distracted him from the coming encounter. Surely, at this instant, he is dreaming at his desk and this active self is his spirit's emanation?» [174, p. 5]¹⁹⁶.

Саме в цій проекції подається й репрезентативно-емблематичний образ художника, який колись так захопив юнака Вільяма і який, безумовно, є подальшою розробкою теми «Див і чудасій». Маестро Деллер колись постав перед ним, сином млинаря, що прагнув навчитися малювати, у блискучому й недосяжному вигляді: «...the celebrated painter, newly settled in the parish, more splendid in his doublet of cloth of silver, in billowing sleeves and breeches of black velvet, than ever William's father on a Sunday; a potent emissary from the world of power, transposing as by magic the mill, the millstream with a horse drinking and the green battlements of oak beyond, to a narrow square of canvas» [174, p. 7–8]¹⁹⁷. Це – втілення міфу про

¹⁹⁶ Вільям бездумно вклоняється. Він дві милі проскакав від млина, наче у якомусь ступорі, і лише тут, перед входними дверима, поява господині маєтку відволікла його від такого стану. Можливо, у цей момент він спить за столом і це лише гра його уяви?

¹⁹⁷ ...знаний митець, який щойно переїхав до їх парафії, більш розкішний у своєму розшитому сріблом камзолі з пишними рукавами та панталонах з чорного оксамиту, аніж батько Вільяма у неділю. Могутній посланець світу влади, що переносив, наче за

ідеального митця (опис цей нагадує відомий «Автопортрет» Ван-Дейка). Вільям мріяв колись стати саме таким блискучим і артистичним, точнісінько, як і нещасний невдаха Гріллі¹⁹⁸.

Як і в попередньому романі Г. Нормінтона, цей прекрасний міф обертається в житті на купу уламків, а митець врешті-решт постає ледь не в іпостасі Блазня з «Корабля дурнів», сповненого жовчі й розчарування. Іншими словами, письменник поглиблює й розгортає наскрізну для себе тему мистецтва й митця, яка в останньому романі посідає таке саме чільне місце, як і в «Дивах і чудасіях».

По-перше, тут у трагічному ключі окреслене життя старого художника, що колись був начебто живим втіленням міфу про митця, але відтак втратив основне для нього – зір, він зруйнований фізично й згасає в обіймах невблаганної старості. Та це ще далеко не все. Адже йому так і не вдалося реалізувати задум усього життя – створити портрет померлої матері Сінтії, що була для нього втіленням усього цінного й найдорожчого в житті: «'She has been dead for twenty years. The woman I studied and cherished, whose every line and blemish was my landscape...' <...> 'Do not tell me, Mr Stroud, that this portrait cannot be completed. It *must* be'» [174, p. 10]¹⁹⁹. Це – одчайдушний виклик реальному стану речей, боротьба зі всепереможним Хроносом. Що ж, М. Калінеску слушно твердить, що постмодернізм – це «мрія про втечу від часу» [149].

І ось Вільям, покликаний постарілим маестро, приїхав до рідного міста в справах успадкування батьківського млина, й отримав абсолютно неочікувану пропозицію, яка засвідчила не лише визнання його, вільямового, власного таланту, а й печальну поразку в змаганні з невідворотним плином життям. Маестро Деллер пропонує збентеженому Вільяму завершити портрет коханої померлої дружини художника – і йдеться не про якісь дрібниці фону, а про її обличчя, абсолютно невідоме Вільямові.

Винагородою для Вільяма має стати дочка старого, Синтія, яка в романі сучасного англійського письменника є фактично

допомогою магії, млин, коня, що п'є, зелений мур дубів неподалік на вузький квадрат своєї канви.

¹⁹⁸ Д. В. Затонський з цього приводу зазначав, що відчуття історії з'являється у романтиків, і у них воно пов'язане з відчуттям втрати [45, сс. 104, 106].

¹⁹⁹ Вона померла 20 років тому. Жінка, яку я вивчив та якою дорожив, усі риси та недоліки якої стали моїм життям, моїм пейзажем <...> І не кажіть мені, містере Страуд, що цей портрет не може бути завершений. Він *повинен* бути.

«естафетою», «думкою сімейною»: старий Деллер служив, так би мовити, мистецтву, як самовизначенню власного «я», й закрився у колі особисто-сімейних та суто естетичних цінностей (лінія, яка приведе в перспективі до складання потужного англійського сентименталізму).

Але цим інтрига не вичерпується. Це стає поштовхом до екскурсу в минуле блискучого маестро Деллера. З подальшої оповіді ми дізнаємося, що саме тоді зовсім юний Натаніель Деллер разом зі своїм другом Дігбі брали участь у русі інсургентів-пресвітеріан, що радикально, зі зброєю в руках, боролися з реставрацією монархії²⁰⁰. Та вже тоді молодий митець був дещо відсторонений від своїх суворих і відданих реальним справам побратимів, яких сприймав винятково як об'єкт для зображення. Як згадує Дігбі, він працював з усіма на вирубці дроку, але незабаром заявляв про внутрішню необхідність намалювати цю сцену чи хмари на папері; без особливої майстерності він брався пасти овець, але й тут був не стільки зосереджений безпосередньо на цій праці, скільки насолоджувався простотою життя пастухів, отже, «In his difference he was indulged by some, resented by others. A few made no secret of their enmity towards him» [174, p. 95–96]²⁰¹.

Перед нами класичні проблеми – «митець і суспільство», «митець і народ», «митець і соціальна справедливість». Вочевидь, що приховані паралелі з «Уленшпігелем» Ш. де Костера в «Кораблі дурнів», так само, як і трагікомічні взаємини Томмазо Гріллі з сильними світу цього в «Дивах і чудасіях», були зовсім не випадкові: питання соціального статусу художника цікавить Г. Нормінтона, як бачимо, що далі, то глибше, і тим цікавішою має бути для нас інтерпретація «чистого естетизму» й замкненості митця на своєму внутрішньому світі, які все життя сповідує його персонаж Натаніель Деллер.

Звичайно, за бажання тут можна знайти рефлекс суто постмодерністського уявлення про владу як «децентровану» мережу

²⁰⁰ Ця група висунула своїх політиків-теоретиків, які, як страчений владою О. Сідней, стверджували, що королів висуває й скидає народ; успадкували їх позицію левеллери (levellers – вирівнювачі), що сильно вплинули у XVII-XVIII століттях на правову свідомість Західної Європи й Америки. Свобода особистості, її власність та її совість проголошувалися природженими й невід'ємними.

²⁰¹ Одні поблажливо сприймали його, інші з обуренням. Дехто не приховував своєї неприязні до нього.

(П. Кенінг), як і декларацію незалежності й автономності митця, що сам собі буцімто володар. Але вже у порівнянні двох товаришів по боротьбі прочитується усе ж таки певна «навантаженість» ідеологією: «Was it that they both meant to change their surroundings: Digby in social terms and Nathaniel –? His chief purpose in Cobham had been to sketch and paint. He used to seek out the flimsy shade of a birch thicket and there, his tools laid out beside him in the grass, he would scan the distant purple hills, shimmering with heat, until inspiration, as he called it, set his fingers roving» [174, p. 95]²⁰². Незалежність митця, якому досить власного таланту, є основою характеру Деллера, що дивиться на своє оточення вкрай відсторонено. Йому не треба переробляти світ, як його друзям-повстанцям (яким він внутрішньо завжди залишався чужим), він його цілком влаштовує таким, як є: «He did not belong in such company. If the enterprise failed, he would still be able to prosper. There was another life for him to resume... Yes, the present Digby reasons, or allows reason to flow through his numbness, it was his security, more than any turn of phrase or detail of dress, which set the painter apart. He was there by choice instead of desperate need. For most who came, the common offered a last hope. To Deller it must have seemed a kind of game» [174, p. 97]²⁰³.

І коли через багато років Дігбі з'являється в домі Деллера, який отримав маєток померлого брата й зажив як есквайр, раптом постає картина бурі, таємничого світла місяця крізь бурхливі хмари й мотив посланця зі світу реального, вкрай політизованого, сповненого боротьби й страждання життя. Дігбі кличе старого товариша до Америки: там, як він сподівається, можна буде втілити в життя ті ідеали, для яких не знаходиться ґрунту в Англії, де реставровано монархію й переслідується інакодумство.

Та голодний і змучений правдолюбець з болем відчуває, що Натаніель, ситий, «роздобрілий», схожий на сільського есквайра,

²⁰² Чи значило це, що вони обидва повинні були змінити своє оточення: Дігбі – так, а Натаніель? Його головним завданням у Кобхемі було малювання. Він, зазвичай, сідав у тіні березового гаю, розкладав перед собою на траві усе своє приладдя й вдивлявся у далекі пурпурні пагорби, що мерехтіли від спеки, допоки натхнення, як він називав це, не починало рухати його пальці.

²⁰³ Він не належав до їхньої спільноти. Навіть якщо справа провалиться, у нього залишиться шанс для процвітання. Він жив іншим життям, до якого завжди міг повернутися. Тільки тепер Дігбі зрозумів його, його відчуження. Його відрізняли від інших не лише мова та одяг, а те, що він прийшов до спільноти за власним бажанням, а не з відчаю. Для більшості це було останньою надією. Для Деллера – це було щось на зразок гри.

благополучний, аж ніяк не радий його появі. У нього – справжня «фабрика» для виготовлення картин, які користуються попитом (щоправда, «фабрика», як виявляється, це дім у Лондоні, а тут, у мастку, виконуються замовлення, з якими можна не квапитися).

Безумовно, твори Деллера майстерні та досконалі, але чомусь непримиренний Дігбі відчуває до ремесла свого товариша неочікувану огиду: «...he lifts, with his little finger, a greasy membrane from a pot and peers at lead white <...> ‘Unadulterated,’ says Nathaniel, ‘for light spots in the eyes’ <...> There is here something of the bawdy house, thinks Digby, wrinkling his nose at a collection of greasy and paint-stained rags» [174, p. 43]²⁰⁴.

І коли стає зрозуміло, що Натаніель Деллер ніколи нікуди з цього обжитого й затишного місця не рушить, Дігбі навіть відчуває якесь дивне полегшення: «Aches and longings in Digby’s body dwindle. It occurs to him that he has never known, for certain, the hopes and beliefs of his former companion» [174, p. 95]²⁰⁵. Це – самодостатній дім, справжній такий собі «my home is my castle». І Томас Дігбі з печаллю полишає старого друга, аби зануритися в буревій життя й боротьби.

Натаніель Деллер залишається начебто переможцем у цьому напруженому ідейно-психологічному діалозі. Його правота принаймні здається не менш очевидною, ніж правота суворих індепендентів, борців за суспільну справедливість. Тим паче, що його відсахує тупа нечутливість його колишніх товаришів до мистецтва, яка з усією повнотою виявилася в сцені розпродажу на аукціоні конфіскованих повсталими картин, що належали королеві Карлу I. Ця сцена варта того, щоб зачитувати її, нічого не скорочуючи.

«’This art cannot be considered good,’ the man had said, ‘when the means of its procurement were iniquitous.’ Jeake seemed to walk among effluvia; there was a constant crease in his bloodless nose. ‘Look at these bawds and panders.’

²⁰⁴ ...піднявши своїм маленьким пальцем масну плівку (вирізану, за технологіями того часу, з нутрощів тварин – О.К.), що вкриває горщик, він вдивляється у щось біле <...> – Справжнісінькі свинцеві білила, – говорить Натаніель, – для світлих відблисків в очах <...> – Є щось непристойне у всьому цьому домі, – думає Дігбі, зморщивши носа над горою масних і брудних від фарби ганчірок.

²⁰⁵ Біль та жадоба залишили душу Дігбі. Йому раптом спало на думку, що він ніколи не знав напевне дійсних переконань та сподівань свого товариша.

Half listening, Nathaniel had marveled to see so much art: hundreds of works forfeited by the tyrant along with his head. There were portraits by van Dyck, majestic acres of Rubens, including an allegorical Peace with leopards and cherubs and spurting breast milk, autumnal masterworks by Titian <...>

‘Look at these – a gift from a cardinal, nephew to the Pope himself. So many trinkets to advance the cause of Rome...’» [174, p. 158–159]²⁰⁶.

Але всі епізоди з життя Деллера – юнацька, хоча вже виразно відсторонена участь у справах соціальної боротьби, вершинний, «королівський» момент появи перед юним Вільямом в усьому блиску таланту та вдачі, самовдоволення й успішності модного живописця, – повертаються, мов бумеранг, в експозицію роману, в якій перед нами постає підсумкова постать змученого життям старого, якому так і не вдалося здійснити мрію свого життя – намалювати кохану дружину. Експлуатація свого таланту й активне заробляння грошей, як і відсторонена суспільна повага, були таки не «перемогою» незалежного митця, а поразкою і зрадою самому собі. «I lost my purpose before I lost my sight. In the little time I had left I neglected the canvas for despair of ever fixing what I believed belonged there. Now, when it is too late, my eyes run riot in my head. The black bile in my system goes unpurged, my fancy unmastered. What remedies I had at my disposal, before the melancholy cloud fell, have been snatched from me» [174, p. 34]²⁰⁷, – розпачливо мовить старий.

Зойком Фауста «Зупинись, мить, ти прекрасна!» звучить одчайдушний заклик до Вільяма домалювати розпочатий колись

²⁰⁶ – Таке мистецтво не можна назвати гарним, – промовив оцінювач, – адже зображене на картині просто огидне. Здавалося, що Джийк ходить повз щось, що дуже смердить, безперервно вкриваючи зморшками свій безкровний ніс. – Подивіться лишень на цих паскудників та блудниць.

Слухаючи Джийка упіввуха, Натаніель не переставав захоплюватися побаченим – сотнями полотен, право на які король-тиран втратив разом зі своєю головою. Тут були роботи Ван Дейка, величні полотна Рубенса (включаючи й алегорію Миру з леопардами, херувимами та молоком, що бризкає з грудей), похмурі роботи Тиціана<...>

– Поглянь на це – подарунок кардинала, небожа самого Папи. Така велика кількість дрібничок лишень для того, щоб возвеличити Рим!...

²⁰⁷ – Я втратив свій задум ще до того, як втратив зір. У той невеликий час, відпущений мені, я знехтував полотном у відчаї зберегти те, як я вірив, що повинно бути тут. Тепер коли вже запізно, мої очі зчинили збунтували. Чорна жовч бурлить у моїх жилах, я не можу опанувати свою уяву. Але ліки, які могли звільнити мене від болю ще до того, як на мене опустилася скорбота, вкрали.

портрет, утримати на полотні привид життя, що щезає, мов фата-моргана.

Епілог роману, однак, «знімає» ці суперечності, які неможливо розплутати, суперечності, створені індивідуалістичним волюнтаризмом та хибними думками персонажів, бо тут змученому Натанієлеві, який думає про те, що з його смертю обличчя коханої назавжди зникне, з'являється у видінні сама покійна дружина. Вона переконує його, що ніхто не може створити монумент, непідвладний часу, і радить Натанієлеві заспокоїтися і не мучити доньку та Вільяма своїми фобіями, а просто дозволити їм одружитися й жити у мирі [174, р. 193–194].

На протигагу популярному й гордовитому гаслу «*Ars longa, vita brevis*» («Мистецтво вічне, життя коротке») Г. Нормінтон показує в кінцевому результаті вічну силу і нездоланність життя і вразливість, штучність та нетривкість мистецтва, яке є лише блідою тінню реальної краси й незбагненності життя й не може претендувати на те, щоб стати не тільки його квінтесенцією, а й навіть подобою.

Активно оперуючи матеріалом живопису, автор водночас грає на контрасті між статичністю зорово-мистецького образу та динамікою й «розріженістю» словесного образу, між малярством та літературною нарацією, хоча питома вага живопису з його установкою на мімезис у цьому романі значно вища, ніж у попередніх: адже йдеться не про образну аналогію – відомий твір Є. Босха, як у «Кораблі дурнів», й не про копіювання чужих зразків, як у «Дивах і чудасіях», а про сміливу імпровізацію автора, який відтворює творчу лабораторію видатного майстра епохи бароко.

Роман «Портрет привида» можна було б сміливо назвати реалістичним, хоча з часів Р. Якобсона загальновідома двозначність такої назви – як тенденції до художньої правдоподібності чи як власної суб'єктивної оцінки цього художнього явища як такого, що відповідає дійсності [144, с. 387].

Постмодерністи, стираючи кордони між реальністю і фантазією в симулякрі, створюють принципово нову жанрову структуру, в якій грань між реальним життям і його проблемами та фантастичною конструкцією, як і між «риторичним» і «поетичним», постійно зміщується. І це найактивніше використовується в епічних формах, де межа між історією та філологією – умовна, оскільки сам текст є подією, яка викликає нові події, і про них пишуться нові тексти [141,

с. 12], а «вдячним ґрунтом для гри <...> стає насамперед організуюча роль оповіді, вплетення в оповідний пласт діалогів і монологів персонажів, чітке збереження дистанцій між подією й розповіддю про неї» [58, с. 188].

Утім, активно використовуючи прийоми постмодерністської нарації, Г. Нормінтон у «Дивах та чудасіях» й «Портреті привида» базується на історії ґрунтовніше, ніж у «Кораблі дурнів», а зростання його скептицизму щодо ідеї незалежності мистецтва від життя змушує пригадати думку Ю. Хабермаса: модерністський проект ще незавершений, і людство, аби не опинитися під руїнами деструктивних явищ, має усе ж таки триматися основних гуманістичних цінностей [161].

* * *

Ми бачимо, що означена в «Кораблі дурнів» тема кінцевості й приреченості тілесного буття ще повніше розгортається в романі «Дива і чудасії» у парадигмі титанічної боротьби маленького потворного карлика Томмазо Гріллі за право іменуватися Митцем і посісти одну з ключових ролей у земному бутті та соціумі, але яка закінчується катастрофічною поразкою. Лише перетворення життя Гріллі на літературну сповідь стає актом справжнього самопізнання людини.

Як і в першому романі, в «Дивах і чудасіях» Нормінтон використовує прийом екфрасису, роблячи свого персонажа-оповідача художником, якому не вдається ані досягти справжньої креативності й виробити власний стиль, ані вдало «продати» свій талант копіїста й імітатора чужих стилів. Це дозволяє відтворити на певному рівні ментального плану твору світ живопису й скульптури епохи Відродження, цієї, без перебільшення, найвищої точки розвитку європейського мистецтва як контексту розвитку подій. Але саме Гріллі конденсує в своїй долі й своїй особистості той «зворотний бік титанізму» (О. Лосєв), який є такою самою повноправною складовою концепції Митця, як і міф про Митця-надлюдину. Мистецтво є, на погляд автора, чимось таким, що поступається Життю й програє у змаганні з ним, а «романтизована» роль Митця – трагічною маскою, під якою ховається невпевненість у собі, маргінальність і тотальне розчарування.

Водночас цей образ є начебто наступним шаблоном в ряді авторських масок «Корабля дурнів» (Блазень, Плавець-1, Плавець-2), які разом з неочікуваним, але в русі сюжету абсолютно необхідним автопортретом реального Автора втілювали ідею безсилості допитливої людини, зокрема митця, знайти істину у вирі пристрастей та незнання: вони приречені на вічну круговерть в одних і тих самих речах, що надає цьому пошукові характеру гіркового блазнювання. У цьому ряді гротесковий і трагічний водночас образ Томмазо Гріллі є глибоко самокритичним втіленням нездатності мистецтва пізнати таємницю буття, і це є алузією на Платона, який вважав мистецтво, що базується на мімезісі, «тінню тіні» метафізичної Ідеї. До того ж образ Гріллі не вкладається в параметри симулякру, адже з класичною аксіологією письменник все ж таки не розриває й не залишається байдужим до ідеології минулих століть, перетворюючи класичну спадщину на об'єкт холодної й відстороненої інтелектуальної гри.

У третьому романі «Портрет привида» Нормінтон звертається до ще більш розгорнутого зображення споконвічної поразки мистецтва у змаганні з природою. Він відходить від підкреслено складної літературно-мистецької гри словом; часопростір «Портрета привида» побудований на принципі класицистичної драматургії з її пафосним зображенням героїчних особистостей: утім ці три дні – енергійний вияв магії недописаного портрета цілком приватної особи, покійної дружини художника, який символізує ірраціональне прагнення мистецтва подолати плинність і нетривкість часу. Так наратор конденсує в подіях трьох днів колосальний та динамічний матеріал національної історії, що визначає особливу вагомість кожної деталі й вимагає активізації прийому «авторської маски». На противагу попереднім романам, Автор відмовляється від оповідача-персонажа й розповідає про події за типом класичної моделі ХІХ ст., уподібнюючись класичному авторові, «Богові в природі». Однак це не визначає домінацію відстороненого погляду. Мовна ініціативність персонажів, з одного боку, й зростання можливостей авторського самовираження, з другого, дає можливість для активного втручання романіста в особистість персонажа, «злиття» з персонажем. Усе передається «очима автора», але він начебто «перевтілюється» в свого персонажа й переймає його світовідчуття. Ускладнюється ситуація тим, що психологічні стани, у які вводить

читача Нормінтон, часто подані як медитація на межі реальності й марення.

Парадигма життя успішного художника Натаніеля Деллера, який колись був блискучим і недосяжним, живим втіленням міфу про ідеального митця, обертається врешті-решт на гору уламків. Уже з юності, коли він брав участь в русі інсургентів, молодий митець почувався чужим між суворих і байдужих до естетики борців за справедливість: вони цікавили його лише як об'єкт зображення. Він закrywся у колі особисто-сімейних та суто естетичних цінностей (лінія, яка приведе в перспективі до складання потужного англійського сентименталізму). Самовдоволення й сита успішність модного живописця стають капканом для його особистості: йому не вдається навіть реалізувати задум усього життя – створити портрет померлої дружини, що була для нього втіленням найдорожчого в житті. Ця одчайдушна боротьба зі всепереможним Хроносом винесена на початок оповіді: задумана як сюжетна кульмінація, вона стає реально експозицією, що дозволяє зразу оцінити усі даремні зусилля митця «вписатися» в світ успішних і цілковито «земних» людей.

Отже, перед нами класичні проблеми «митець і природа», «митець і суспільство», «митець і соціальна справедливість». Звичайно, тут можна знайти рефлекс суто постмодерністського уявлення про владу як «децентровану» мережу і декларацію автономності митця, що сам собі буцімто володар. Всі епізоди з життя Деллера свідчать про приреченість мистецтва у його протистоянні соціуму. Розгорнута «ринкова» експлуатація таланту стала усе ж таки не «перемогою» незалежного митця, а поразкою і зрадою самому собі. Епілог роману, однак, «знімає» ці суперечності, створені індивідуалістичним волюнтаризмом персонажів: змученому Натаніелеві з'являється уві сні покійна дружина й вимагає, аби він не мучив доньку та Вільяма своїми фобіями й просто дозволив їм одружитися й жити у мирі, бо ніякий «монумент» не може опиратися часові. На противагу гордовитому гаслу «*Ans longa, vita brevis*» Нормінтон зрештою проголошує вічну силу й нездоланність життя, натомість, вразливість, штучність та нетривкість мистецтва, яке є лише блідою тінню реальної краси й незбагненості життя й не може претендувати на те, щоб стати не тільки його квінтесенцією, а й навіть подобою. Тому роман

«Портрет привида» можна назвати якщо не реалістичним, то принаймні доволі традиційним, хоча автор створює принципово нову жанрову структуру, в якій грань між реальним життям та фантастичною конструкцією, як між «риторичним» і «поетичним», постійно зміщується. Але тут Нормінтон усе ж таки не прагне до створення симулякру в повному розумінні цього слова.

ПІСЛЯМОВА

Отже, авторська маска виступає, врешті-решт, інтерпретацією, в яку вкладене авторське переживання тієї чи іншої екзистенціальної позиції. Закорінена у карнавальній культурі пізнього Середньовіччя, вона абсорбувала величезний дохристиянський досвід народного дійства. Але карнавальна народна культура, перебуваючи в середні віки у постійному діалозі з церковною культурою, навіть пародіюючи її, одночасно відроджується й оновлюється. Оскільки найперша функція всякої маски – зречення звичного світу й початок певної ініціації, то обійти цитування, вписування ситуації в ланцюг інших текстів неможливо. У цьому сенсі характерна категорія порожнечі в постмодернізмі, яка є початком нового світу, визначає значну роль прийому «авторської маски», іронічний та агресивний характер якої зумовлений не лише запереченням високих екзистенціальних алгоритмів, закорінених у християнській культурі та секуляризованій філософії Нового часу, а й деякими маргінальними концепціями та структурами (маска «простака» тощо).

Усе це набуває особливого характеру в творчості Нормінтона, який будує низку своїх романів як художнє трактування структури й руху ренесансної цивілізації та осмислення суперечностей гуманізму, що, проголосивши людину центром буття, зайшов сьогодні в глухий кут протиріч. І тут духовна спадщина Середньовіччя відіграє не менш важливу роль, аніж антично-ренесансна спадщина: ці основи європейської культури вступають у складний і напружений діалог. Нормінтон в «Кораблі дурнів» широко спирається на традицію висхідної до язичницьких коренів карнавальної культури, що будується на демонстративному звільненні «тілесного низу» й начебто висміюванні й пародіюванні християнського спіритуалістичного ідеалу. Але насправді «буяння плоті» обертається тут трагедією гріховної тілесності. Перед читачем проходить карнавальна низка Личин людського буття, історія людських помилок і гріхів, що самі себе нищать, як Шлунок Ненажери, й усі вони гинуть: Чудовисько, що пожирає грішників, є модифікацією Диявола; ілюзія, буцімто Людина є господарем у Саді Життя, обертається демонічним насланням. Насправді, вимальовується, що, подібно, людство перебуває в ситуації

міфологічно-язичницької свідомості, «вічного повернення», й наприкінці оповіді усе розпочинається спочатку. Це – втілення відчуття кризи секуляризованого ренесансного гуманізму, який, нехтуючи спіритуалістичним досвідом Середньовіччя, породив у масовому масштабі бездуховну вульгарно-матеріалістичну свідомість, приречений на замкненість у голому емпіризмі філософського сенсуалізму й цинічного гедонізму. Але у це «маскарадне дійство» введено автопортрет автора, який у художньому світі цього роману-фантазмагорії виглядає істотою з іншої планети. Саме він є тим магнітом, навколо якого зав'язується в хронотопі роману контрапункт Природи, Історії та Міфа. Побудова художнього образу в цьому романі базується на *екфрасисі* – описі картини Босха «Корабель дурнів», що дає можливість розгорнутого опису «очима персонажа», але це ще не дає підстав твердити про достатньо експліцитно висловлену позицію самого автора, якого не варто ототожнювати з жодною з його масок. Тут простежується чітке усвідомлення своєї позиції (асертивність). «Розпаду свідомості», головної ознаки постмодернізму, в «Кораблі дурнів» усе ж таки не спостерігається – навпаки, перед нами добре й потужно побудований контрапункт.

Означена в «Кораблі дурнів» тема мізерності тілесного буття повно розгортається в другому романі Нормінтона «Дива і чудасії» у парадигмі титанічної боротьби маленького потворного карлика Томмазо Гріллі за право іменуватися Митцем і посісти одну з ключових ролей у земному бутті, у соціумі, у боротьбі, яка закінчується катастрофічною поразкою. Лише «перетвiтлення» гарячкового й судомного життя Гріллі на літературну сповідь є актом справжнього самопізнання людини, осмислення нею своєї малості й гріховності, це справжнє «розрiдження матерії» стає початком входження «у світло». Як і в першому романі, автор використовує як рушійний момент нарації прийом екфрасису, роблячи свого персонажа-оповідача художником, якому не вдається ані досягти справжньої креативності й виробити власний стиль, ані вдало «продати» свій талант копіїста й імітатора чужих стилів. Гріллі конденсує в своїй особистості той «зворотний бік титанізму», який є такою самою повноправною складовою концепції Митця, як і міф про Митця-надлюдину. Мистецтво є, на погляд автора, чимось таким, що поступається Життю й програє у змаганні з ним, а

«романтизована» роль Митця – трагічною маскою, під якою ховається невпевненість у собі, маргінальність і розчарування. Гротесковий і трагічний водночас образ Томмазо Гріллі є глибоко самокритичним втіленням нездатності мистецтва пізнати таємницю буття. Образ Гріллі не вкладається в параметри симулякру, адже з класичною аксіологією письменник все ж таки не розриває й не залишається цілковито байдужим до ідеології минулих століть.

У третьому романі «Портрет привида» Нормінтон повертається до ідеї споконвічної поразки мистецтва у змаганні з природою. На противагу попереднім романам, «Портрет привида» можна назвати якщо не реалістичним, то принаймні доволі традиційним, хоча автор широко використовує прийоми постмодерністської нарації і в першу чергу інтерпретований у стилістиці постмодернізму прийом «авторської маски».

Отже, наукова новизна нашого дослідження полягає у комплексному підході до творчості Г. Нормінтона; вперше у вітчизняному літературознавстві тут розглянуто особливості художнього втілення в романах письменника проблеми підсумку цивілізації Модерну та потрактування ролі мистецтва й митця, з'ясовано специфіку взаємодії автора й персонажа. Доведено, що Г. Нормінтон інтенсифікує у своїх художніх вирішеннях прийом «авторської маски» й простежено різні прийоми її створення. Охарактеризовано значення міфопоетичних, психологічних, фантастичних, карнавальних елементів у художній системі автора та жанрові особливості його романів та інтерпретовано складний діалог письменника з класичною спадщиною, зокрема з культурою Середньовіччя й Відродження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Д. Гуманізація освіти і проблема гуманітарних наук у спеціальному ВНЗ / Семен Дмитрович Абрамович // Міжнар. наук.-практ. конф. «Гуманітарні науки в сучасному негуманітарному ВНЗ»: [матеріали] (Чернівці, 10-11 квітня 2008 р.) – Чернівці: ЧТЕІ КНТЕУ, 2008. – С. 4–6.

2. Абрамович С. Д. Культурна самоідентифікація особистості в сучасному суспільстві: між етноцентризмом та глобалізмом / Семен Дмитрович Абрамович // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Оіюм, 2010. – Вип. 24. – С. 40–52.

3. Абрамович С. Д. Культурологія: навч. посіб. / С. Д. Абрамович, М. С. Тілло, М. Ю. Чікарькова. – Чернівці: Рута, 2003. – 328 с.

4. Абрамович С. Д. Риторика загальна та судова: навч. посіб. / С. Д. Абрамович, В. В. Молдован, М. Ю. Чікарькова. – К.: Юрінком Інтер, 2002. – 416 с.

5. Абрамович С. Д. Християнський та світський гуманізм: точки зіткнення та розходження / Семен Дмитрович Абрамович // Матеріали II Всеукр. міжконфесійної християнської наук.-практ. Конф. «Формування основ християнської моралі в процесі духовного відродження нації». – Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О. А., 2009. – С. 58–64.

6. Абрамович С. Д. Художественная концепция времени в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и антихрист» / Семен Дмитрович Абрамович // Література. Літературознавство. Життя (до 75-річчя від дня народження доктора філологічних наук, професора М. В. Теплінського). – Івано-Франківськ: Плай; ТзОВ «Поліскан», 1999. – С. 179–193.

7. Абрамович С. Д., Крючкова О. Р. Чи бути людині володарем у Саду життя? (концепція людини у романі Г. Нормінтона «Корабель дурнів» / С. Д. Абрамович, О. Р. Крючкова // “Modern problems of human society development”: materials digest of the 3rd International Research and Practice Conference. Sociological, philological and philosophical sciences (11–18 of April, Odessa, London) / All-Ukrainian

Academic Union of specialists for professional assessment of scientific research and pedagogical activity ; Organizing Committee : B. Zhitnigor (chairman), S. Godvint, L. Kupreychik, T. Morgan, A. Tim, G. Georgio, S. Serdechniy, L. Straker. – Odessa : InPress, 2011. – P. 36–38.

8. Августин Аврелий. Исповедь. П. Абеляр. История моих бедствий / Августин Аврелий, Пётр Абеляр / [пер. с латин.]. – М. : Республика, 1992. – 336 с. – (Человек в исповедальном жанре).

9. Автономова Н. Деррида и грамматология / Н. Автономова // Деррида Ж. О грамматологии. – М. : Ad Marginem, 2000. – С. 7–110.

10. Аппиньянези Р. Знакомьтесь: постмодернизм / Ричард Аппиньянези ; [пер. с англ. В. Правосудова]. – СПб. : Академический проект, 2004. – 176 с.

11. Барт Р. S/Z: Бальзаковский текст: опыт прочтения / Р. Барт ; пер. Г. К. Косикова, В. П. Мурат ; общ. ред., вступит. ст. Г. К. Косикова. – М. : РИК «Культура» : Ad Marginem, 1994. – 232 с.

12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

13. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика ; [пер. с франц.]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–391.

14. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. М. Баткин. – М. : Наука, 1989. – 272 с.

15. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.

16. Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с. – (Academia).

17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

18. Бодрийяр Ж. Злой демон образов / Ж. Бодрийяр // Искусство кино. – 1992. – № 10. – С. 64–70.

19. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – Харків: Діса плюс, 2015. – 368 с.

20. Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория / Н. К. Бонецкая // Контекст-1985. Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1986. – С. 241–269.

21. Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92.

22. Бочкарева Н. С. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом» / Н. С. Бочкарева, И. И. Гасумова // Вестник Пермского университета. Сер. : Российская и зарубежная филология. – 2011. – Вып. 1. – С. 96–106.

23. Брант С. Корабль дураков. Сакс Г. Избранное / С. Брант, Г. Сакс / [пер. с нем.]. – М. : Художественная литература, 1989. – 478 с. – (Библиотека литературы Возрождения).

24. Бунич-Ремизов Б. Б. Западноевропейские новеллисты Возрождения – обличители лжеавторитетов / Б. Б. Бунич-Ремизов // Новелла эпохи Возрождения. – К. : Политиздат Украины, 1990. – С. 5–25.

25. Бухарев И. Краткое объяснение Всенощной, Литургии, или Обедни, последований таинств, погребения усопших, водоосвящения и молебнов / И. Бухарев. – М. : МЕТТЭМ, 1991. – 190 с.

26. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: о западноевропейских литературах XVI–первой половины XIX века / Ю. Б. Виппер. – М. : Художественная литература, 1990. – 318 с.

27. Волошин М. Лики творчества / М. А. Волошин. – Л. : Наука, 1988. – 848 с.

28. Галанов Б. Е. Живопись словом / Б. Е. Галанов. – М. : Советский писатель, 1974. – 343 с.

29. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.

30. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения: избранные работы ; [пер. с итал.] / Эудженио Гарэн. – М. : Прогресс, 1986. – 394 с.

31. Гете И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Иоганн Вольфганг Гете. Собр. соч. : в 10 т. ; [пер. с нем.]. – М. : Художественная литература – Т. 10. – С. 26–30.

32. Гинзбург Л. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 224 с.

33. Гофф Ж., ле. Средневековый мир воображаемого / Жак Ле Гофф. – М. : Прогресс, 2001. – 440 с.

34. Данильчук О. М. Постмодернізм: характерні особливості та проблеми розвитку : [метод. вказівки] / О. М. Данильчук. – Миколаїв : НУК, 2008. – 60 с.
35. Делез Ж. Платон и симулякр / Жиль Делез // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 5. – С. 45–56.
36. Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида; [пер. с франц. Н. Автономовой]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 512 с.
37. Дианова В. М. Постмодернизм в философии, искусстве, культуре / В. М. Дианова // Учебно-метод. комплекс дисциплины «Художественные практики XX века как школа толерантности» : [хрестоматия]. – Екатеринбург : Уральский государственный университет, 2008. – С. 48–64.
38. Днепров В. Проблемы реализма / Владимир Днепров. – Л. : Советский писатель, 1961. – 371 с.
39. Доктор Юго. Пост-его / Доктор Юго (Юго Ерман) // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора; [пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2003. – С. 321–323.
40. Дробіт І. Аспекти рецесії історії у британському романі 80–90-х років XX століття / Ірина Дробіт // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К. : Ін-тут л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 16. – С.44–49.
41. Друговейко С. В. Синкретизм мовного знака в поезії постмодернізму / С. В. Друговейко // Вестник СПбГУ. Серія, 2. Історія, мовознавство, літературознавство. – 2000. – Вип. 2 (№ 10). – С. 58–61.
42. Енциклопедія постмодернізму / Ч. Е. Вінквіст, В. Шовкун, В. Е. Тейлор; [пер. з англ. В. Шовкуна]. – К. : Основи, 2003. – 503 с.
43. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : [учеб. пособ.] / А. Б. Есин. – М. : Флинта : Наука, 1998. – 248 с.
44. Жукова Н. А. Фрейми «відкритого твору» в контексті проблеми «елітарного» (частина перша) / Наталія Анатоліївна Жукова // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2012. – № 1. – С. 50-54.
45. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств /

Д. В. Затонский. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. – 256 с. – (Книжная серия «Мастера»).

46. Знаменитая речь Оливера Кромвеля в Парламенте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://blog.essently.com/post/109479460978/znamenitaja-rech-olivera-kromvelia-v-parlamente>. – Загол. с экрана.

47. Иванов Вяч. Вс. Маска как элемент культуры / Избр. тр. по семиотике и истории культуры : в 7 т. Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М. : Языки славянских культур, 2007. – Т. 4. – С. 333–344.

48. Игумнова Е. Босх / Е. Игумнова. – М. : Белый город, 2007. – 47 с.

49. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егзаров. – М. : Астрель : АСТ, 2007. – 723 с.

50. Ильин И. П. // Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.

51. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН, отдел литературоведения : INTRADA, 2001. – 384 с.

52. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 252 с.

53. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. – М. : Изд-во Академии художеств, 1962. – Т. 1. – 682 с.

54. Ільчук Ю. «Смерть» чи «вiдродження»: до проблеми автора в постмодерній літературі / Ю. Ільчук // Магістеріум : літературознавч. студії. – К. : Педагогіка, 1999. – С. 4–8.

55. Карабегова Е. В. Проблема гротеска в искусстве Реформации (образ «Корабля дураков» в живописи Иеронима Босха и в поэме Себастиана Бранта) / Е. В. Карабегова // Дживелеговские чтения / [редкол. : Е. В. Карабегова, И. А. Атаджанян, Н. М. Хачатрян и др]. – Ереван : Лингва, 2009. – Вып. А. – Ч. II. – С. 43–59.

56. Кенінг П. Влада (power) / Кенінг Пітер // Енциклопедія постмодернізму. – К. : Основи, 2003. – С. 72–74.

57. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе / Н. В. Киреева. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 216 с.

58. Коваль М. Постмодерністська гра в літературу: відмова від традиції чи її нова інтерпретація? (на матеріалі сучасної літератури та критики США) / М. Коваль // Молода нація : альманах. – К. : Смолоскип, 1999. – Вип. 13. – С. 183–192.

59. Колодинская Е. В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография: Г. Свифт, Дж. Барнс: дис... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е. В. Колодинская. – М., 2004. – 139 с.

60. Костер Ш., де. Легенда об Уленшпигеле / Шарль де Костер. – М. : ГИХЛ, 1955. – 543 с.

61. Крамар В. Б. Наратив Джона Апдайка, Грема Свіфта і Джуліана Барнса (компаративістичний аналіз) / В. Б. Крамар // Наукові праці [Чорноморського держ. ун-ту ім. П. Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. – Сер.: Філологія. Літературознавство. – 2012. – Вип. 181. – Т. 193. – С. 40-43.

62. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие постмодернистские мифы / Розалинд Краусс ; [пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой] – М. : Художеств. журнал, 2003. – 318 с. – (Классика современности).

63. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.

64. Крючкова О. Р. «Авторська маска» в якості ключового моменту постмодерністської нарації / О. Р. Крючкова // Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2009. – Вип. 1. – С. 110–111.

65. Крючкова О. Р. «Авторська маска» у Г. Нормінтона як основний спосіб організації уваги реципієнта / О. Р. Крючкова // Мова і культура : науковий журнал. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13. – Т. II (138). – С. 305–313.

66. Крючкова О. Р. «Авторська маска-1» як спосіб урівноваження риторичного і поетичного в романі «Ім'я троянди» У. Еко / О. Р. Крючкова // Мова і культура : науковий журнал. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 12. – Т. V (130). – С. 286–291.

67. Крючкова О. Р. Власне «Я» Г. Нормінтона у романі «Корабель дурнів» (автопортрет автора в «маскарадному дійстві» роману) / О. Р. Крючкова // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – Вип. 30. – С. 164–166.

68. Крючкова О. Р. Контрапункт природи, історії та міфу в хронотопі «Корабля дурнів» Г. Нормінтона / О. Р. Крючкова // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. Збірник наукових праць. – Сімферополь: Кримський Архів, 2012. – Вип. 4. – С. 166–173.

69. Крючкова О. Р. Кохання мерця як алгоритм «любові небесної» у романі «Корабель дурнів» Г. Нормінтона / О. Р. Крючкова // Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. – Вип. 3. – С. 80–81.

70. Крючкова О. Р. Культ еротичної богині (образ Белкули у романі Г. Нормінтона «Корабель дурнів») / О. Р. Крючкова // Мова і культура: науковий журнал. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 14. – Т. III (139). – С. 344–352.

71. Крючкова О. Р. Мандрівник у вирі «чуттєвого блиску» (Плавець у романі Нормінтона «Корабель дурнів») / О. Р. Крючкова // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів: вип. 10, у 5 т. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. – Т. 3. – С. 16–17.

72. Крючкова О. Р. Мистецтво як «омертвіння натури» в художній системі роману Г. Нормінтона «Дива й чудасії» / О. Р. Крючкова // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – Вип. 29. – Ч. 1. – С. 161–164.

73. Крючкова О. Р. Наука як спосіб втечи від дійсності у «Кораблі дурнів» Г. Нормінтона / О. Р. Крючкова // Наукові праці

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2011. – Вип. 27. – С. 167–172.

74. Крючкова О. Р. Особливості хронотопу в архітектоніці постмодерністського роману / О. Р. Крючкова // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів : вип. 9, у 5 т. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. – Т. 3. – С. 78–79.

75. Крючкова О. Р. Поразка мистецтва у змаганні з природою у романі Г. Нормінтона «Портрет привида» / О. Р. Крючкова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди : Серія літературознавство. – Харків : ППВ «Нове слово», 2012. – Вип. 2 (70). – Ч. 2. – С. 43–48.

76. Крючкова О. Р. Фантастичне як вмотивування в творчості Фаулза (античні алюзії в романі «Волхв»)/ О. Р. Крючкова // Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2010. – Вип. 2. – С. 70–71.

77. Курехин С. Если Вы романтик, Вы – фашист! (интервью) / Сергей Курехин // Постмодернизм – Словарь литературоведческих терминов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: slovar.lib.ru/dictionary/postmodernizm.htm. – Загол. з екрану.

78. Литвиненко Т. М. Лабіринт – символ естетики постмодернізму: до проблеми цієї міфологеми в літературі ХХ ст. / Т. М. Литвиненко // Всесвітня л-ра в середніх навч. закладах України. – 2004. – № 3. – С. 32–35.

79. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Романа Гром'яка, Юрія Коваліва. – 2-ге видання, виправлене, доповнене. – К. : Академія, 2007. – 751 с. – (Серія «Nota bene»).

80. Локк Дж. Два трактати про врядування / Дж. Локк [Електронний ресурс]. – Режим доступу: pidruchniki.com/1886031337773/.../dzhon_lokk_1632-1704. – Загол. з екрану.

81. Лоренц К. Восемь смертных грехов цивилизованного человечества / Конрад Цахариас Лоренц. – М. : Республика, 1998. – 96 с.

82. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : Collegium : Киевская академия евробизнеса, 1994. – 288 с.

83. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.

84. Лютикова Е. В. Маска как функция текста в романной прозе Г. Джеймса и Ф. М. Достоевского: романы «Княгиня Казамассима» и «Бесы» : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / Е. В. Лютикова. – М., 1996. – 22 с.

85. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии (латинская патристика) / Г. Г. Майоров. – М. : Мысль, 1979. – 431 с.

86. Маньковская Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма) : монография / Н. Б. Маньковская. – М. : РАН : Институт философии, 1994. – 220 с.

87. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000г. – 347 с. – (Серия «Gallicinium»).

88. Мегела І. «Корабель дурнів» як алегорія Носового ковчега [Електронний ресурс] / Іван Мегела. – Режим доступу : http://korekta.io.ua/s121896/ivan_megela_korabel_durniv_yak_alegoriya_novogo_kovchega. – Загол. з екрану.

89. Метласова Т. М. Интертекстуальность, реминисценции и авторские маски в романах Н. Г. Чернышевского «Повести в повести» : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.01.01 «Русская литература» / Т. М. Метласова. – Саратов, 2006. – 18 с.

90. Мифы народов мира : в 2 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 2. – 718 с.

91. Михайлов А. Французская новелла эпохи Возрождения / А. Михайлов // Новые забавы и веселые разговоры. Французская новелла эпохи Возрождения. – М. : Правда, 1990. – С. 5–30.

92. Муравьев В. С. Маньеризм // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М., 1978. – Т. 9. – Ст. 511.

93. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // Літературознавство. [Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців: доповіді та повідомлення] / Упоряд. О. Мишанич. – Кн. 2. – К., 2000. – С. 42 – 50.

94. Немецкие шванки и народные книги XVI века / [пер. с нем.]. – М.: Художественная литература, 1990. – 639 с. – (Библиотека литературы Возрождения).

95. Нибур Р. Христос и общество / Ричард Нибур; [пер. с англ. Е. Подольской]. – Новосибирск: Посох, 1999. – 256 с.

96. Николаева Л. А., Соловьева А. Н. Административная юстиция и административное судопроизводство: зарубежный опыт и российские традиции / Лидия Александровна Николаева, Анна Константиновна Соловьева. – СПб: Юридический центр Пресс, 2004. – 332 с.

97. Осовский О. Е. Маска авторская / О. Е. Осовский // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ин-т науч. информации по общественным наукам РАН; под ред. А. Н. Николюкина – М., 2003. – Стлб. 511–512.

98. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в процессе становления авторского сознания и формирования института авторства [Электронный ресурс] / О. Ю. Осьмухина // Центр гуманитарных исследований – 2010. – URL: Режим доступа: <http://www.gumnauka.kz/inter-conf/Osmuhina.pdf>. – Загл. с экрана.

99. Осьмухина О. Ю. Авторская маска как форма воплощения творческой индивидуальности писателя / О. Ю. Осьмухина // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения: [сб. материалов междунар. науч. конф.]. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского государственного университета, 2008. – С. 17–22.

100. Перевезенцева А. Ю. Развитие исторической прозы в английской литературе XX века / А. Ю. Перевезенцева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2011. – № 6 (2). – С. 500–503.

101. Пестерев В. А. Постмодернизм и поэтика: историко-литературные и теоретические аспекты: учеб.-метод. пособ. / В. А. Пестерев; Волгоградский государственный университет. – Волгоград, 2001. – 39 с.

102. Пигалев А. Н. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Николаевич Пигалев // Вопросы философии. – 2012. – № 8. – С. 50-60.

103. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.

104. Пушкин А. С. Пир во время чумы / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений : в 6-ти т. – М. : ГИХЛ, 1950. – Т. 3. – 512 с.

105. Пятигорский А. М. О постмодернизме / А. М. Пятигорский // Избр. труды. – М. : Языки славянской культуры, 1996. – 590 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

106. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дис... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ю. С. Райнеке. – М., 2002. – 212 с.

107. Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Б. Г. Реизов. – М. : Гослитиздат, 1958. – 569 с.

108. Рошаль В. М. Энциклопедия символов / В. М. Рошаль. – М. : АСТ; СПб. : Сова, 2008. – 1007 с.

109. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури / Ю. С. Сабадаш. – К. : ДАККІМ, 2008. – 361 с.

110. Свідер І. А. Речовий образ у художніх системах західноєвропейських романтиків : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Ірина Анатоліївна Свідер. Кам'янець-Подільський: КПНУ імені Івана Огієнка, 2009. – 200 с.

111. Семенищева О. А. Трансформация образа художника: от Возрождения к постмодернизму: философско-культурологический анализ : дис... канд. философ. наук: 09.00.13 / О. А. Семенищева. – Саратов, 2005. – 162 с.

112. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. – М. : Флинта : Наука, 1999. – 608 с.

113. Скотт В. Квентін Дорвард : роман / В. Скотт; пер. з англ. А. О. Білецького та Н. О. Білецької. – К. : Молодь, 1973. – 424 с.

114. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман / Л. Сокол // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 76–80.

115. Соловьева Н. А. Литература Великобритании / Н. А. Соловьева // Зарубежная литература XX века / под ред. Л. Андреева. – М. : Высшая школа, 2000. – С. 464–490.

116. Сомова Е. В. «Маска»: ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса : дис...канд. филол. наук : 10.01.05 / Е. В. Сомова. – Н. Новгород, 1998. – 212 с.

117. Страйстик М. Метамова / М. Страйстик // Энциклопедія постмодернізму / Ч. Е. Вінквіст, В. Шовкун, В. Е. Тейлор ; [пер.з англ. В. Шовкуна]. – К. : Основи, 2003. – С. 259–260.

118. Таранникова Е. Г. Экфрасис в англоязычной поэзии : дис...канд. филол. наук : 10.02.04 / Таранникова Елена Геннадьевна. [Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2007. – 192 с.

119. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

120. Толстых О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа) : дис... канд. филол. наук : 10.01.03 / О. А. Толстых. – Екатеринбург, 2008. – 207 с.

121. Тольнай Ш., де. Босх / Шарль де Тольнай. – М. : Ulysses international publishers, 1992. – 176 с. – (Серия «Великие мастера»).

122. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер ; [пер. с англ. С. Палько]. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

123. Тронский И. М. История античной литературы / И. М. Тронский. – Л. : Учпедгиз, 1947. – 496 с.

124. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Наталья Александровна Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

125. Фаулз Дж. Волхв / Джон Фаулз. – М. : АСТ, 2006. – 700 с.

126. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта / Джон Фаулз. – М. : Профиздат, 2007. – 496 с.

127. Фаулз Дж. Червь / Джон Фаулз. – М. : АСТ, 2007. – 605 с.

128. Фокс Р. Роман и народ / Ральф Фокс ; [пер. с англ.]. – Л. : Художественная литература, 1939. – 232 с.

129. Фрайзе М. После изгнание автора: литературоведение в тупике? / М. Фрайзе // Автор и текст. Петербургский сборник : сб. ст. / под ред. В. М. Марковича, В. Шмидта. – СПб., 1996. – Вып. 2. – С. 25–32.

130. Фридлиндер Г. М. Литература в движении времени / Г. М. Фридлиндер. – М. : Современник, 1983. – 300 с.

131. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 576 с.

132. Фуко М. Что такое автор? / Мишель Фуко // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : работы разных лет / [пер. с франц. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – С. 7–46.

133. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В. Бибихина]. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.

134. Хейзинга Й. Homo ludens : статьи по истории культуры / Й. Хейзинга ; [пер. Д. Сильвестрова]. – М. : Прогресс : Традиция, 1997. – 416 с.

135. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер. – М. : Эксмо, 2007. – 800 с.

136. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 88–104.

137. Эко У. Имя розы / Умберто Эко ; [пер. с итал. Е. А. Костюкович]. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 677 с.

138. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко. – СПб. : Symposium, 2006. – 410 с.

139. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / Мирча Элиаде ; [пер. Н. Кулаковой, В. Рокитянского, Ю. Стефанова]. – М. : Критерион, 2002. – 464 с.

140. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде ; [пер. с франц. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой]. – СПб. : Алетейя, 1996. – 250 с.

141. Эткинд А. Новый историзм, русская версия / А. Эткинд // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 47. – С. 7–40.

142. Юнг К. Г. Архетип и символ / Юнг Карл Густав. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.

143. Юрасова Ю. Функциональная роль авторской маски в цикле рассказов А. Конан-Дойла о Шерлоке Холмсе / Ю. Юрасова // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2009. – Вип. XLVII. – С. 104–108.

144. Якобсон Р. Работы по поэтике: переводы / Роман Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.

145. Ямпольский М. Демон и лабиринт: диаграммы, деформации, мимесис / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 332 с.

146. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Эксфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

147. Brook Th. The new historicism and other old-fashioned topics / Thomas Brook. – Princeton : Princeton university press, 1991. – 254 p.

148. Brooke-Rose C. The dissolution of character in the novel / C. Brooke-Rose // Reconstructing individualism: Autonomy, individuality and the self in western thought. – Stanford, 1986. – P. 184-196.

149. Calinescu M. Ways of looking at fiction / Matei Calinescu // Romanticism, modernism, postmodernism / Ed. by H. R. Garvin. – London ; Toronto : Assos. univ. press, 1980. – P. 149-169.

150. Cook A. S. The Bible and English Prose Style: Selections and Comments / Albert Stanburrough Cook. – Boston: [s.n.], 1892. – 146 p.

151. David Copperfield by Charles Dickens. – V. 2. – The Pennsylvania State University: Electronic Classics [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/dickens/DavidCopperfield26x9.pdf. – Загл. с экрана.

152. Docherty T. After theory Postmodernism / Postmarxizm / Thomas Docherty. – London ; N.-Y. : Routledge, 1990. – 248 p.

153. Dudman C. An interview with Gregory Norminton [Электронный ресурс] / C. Dudman. – Режим доступа : <http://keeperofthesnails.blogspot.com/2006/02/interview-with-gregory-norminton.html>. – Загол. з экрану.

154. Eco U. Postmodernism, irony, the Enjoyable / Umberto Eco // Modernism / Postmodernism / ed. by P. Brooker. – London : Longman., 1992. – P. 225–228.

155. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts / D. W. Fokkema // Approaching postmodernism / Ed. by D. Fokkema, H. Bertens. – Amsterdam ; Philadelphia, 1986. – P. 81–98.

156. Gardiner H. Bible as English Literature / John Hays Gardiner. – NY: C. Scribners, 1906. – 414 p.

157. Gilmour R. Using the Victorians: The Victorian Age in Contemporary Fiction / Robin Gilmour // Rereading Victorian Fiction / [Eds. A. Jenkins and J. John]. – London : Macmillan, 2000. – P. 189–200.
158. Gregory Norminton's blog [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://bounded-in-a-nutshell.blogspot.com/> – Загол. з екрану.
159. Gross M. Von der Antike bis zur Postmoderne. Die zeitgenössische Geschichtsschreibung und ihre Wurzeln / Mirjana Gross. – Wien : Bohlau, 1998. – 541 s.
160. Gutleben C. Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel / Christian Gutleben. – Amsterdam, N.-Y. : Rodopi, 2001. – 248 p.
161. Habermas J. The new conservatism: cultural criticism and the historians' debate / Jurgen Habermas. – Cambridge : MIT Press, 1989. – 270 p.
162. Hassan I. The dismemberment of Orpheus: toward a postmodernist literature / Ihab Hassan. – Urbana, 1971. – 297 p.
163. Heinz-Mohr G. Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst / Gerd Heinz-Mohr. – Neuausg ; München : Diederichs, 1998. – 350 s.
164. Higdon D. Shadows of the past in contemporary British fiction / D. Higdon. – London : Palgrave Macmillan, 1985. – 232 p.
165. Hutcheon L. A poetics of postmodernism. History, theory, fiction / Linda Hutcheon. – New-York ; London : Routledge, 1992. – 231 p.
166. Jameson F. Postmodernism and consumer society. / F. Jameson // The antiaesthetic: Essays on postmodern culture. / Ed. by Forster H. – Port Townsend, 1984. – P. 111–126.
167. Kellner D. Jean Baudrillard: from Marxism to postmodernism and beyond / D. Kellner. – London : Polity Press, 1989. – 246 p.
168. Komar M. Czarownice i inni/ Michal Komar.– Krakow, 1980. – 157 s.
169. Lyotard J.-F. Answering the question: What is postmodernism? / J.-F. Lyotard // Innovation/Renovation: New perspectives on the humanities. / Ed. by Hassan I., Hassan S. – Madison, 1983. – P. 329–341.
170. Malmgren C. D. Fictional space in the modernist and postmodernist American novel / C. D. Malmgren. – Lewisburg, 1985. – 240 p.

171. Marius R. A Short guide to writing about history / Richard Marius. – New-York : Harper Collins, 1989. – 212 p.
172. McConnell F. The Bible and the Narrative Tradition / Frank D. McConnell. – Oxford: Oxford University Press, 1986. – 152 p.
173. Norminton G. Arts and wonders / Gregory Norminton. – London : Scepter, 2004. – 490 p.
174. Norminton G. Ghost portrait / Gregory Norminton. – London : Scepter, 2005. – 194 p.
175. Norminton Gregory. The Ship of Fools / G. Norminton. – London : Scepter, 2002. – 278 p.
176. Onega S. “A knack for yarns”: the narrativization of history and the end of history / Susan Onega // Telling histories: Narrativizing history, historicizing literature / Ed. by S. Onega. – Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1995. – 212 p.
177. Onega S. British historiographic metafiction in the 1980-s / Susan Onega // Postmodern studies 7. British postmodern fiction / Ed. by T. D’haen and H. Bertens. – Amsterdam ; Atlanta, 1993. – P. 47–61.
178. Shakespeare W. The Comedies, Histories, Tragedies, and Poems of William Shakspere / WilliamShakespeare. – Winter's tale. Tempest. King John. King Richard II / Ed. Ch. Knight. – London: William Clowes and sons, 1842. – Vol. IV. – 515 p.
179. Todd R. Postmodernism in the United Kingdom and the Republic of Ireland / Richard Todd // International postmodernism: theory and literary practice / ed. by H. Bertend, D. Forrema. – Amsterdam : John Benjamins, 1997. – P. 99–117.
180. Wesseling E. Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel / Elisabeth Wesseling. – Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1991. – 218 p.
181. Wittstock U. Leselust. Wie unterhalstam ist die neue deutsche literatur? / Uwe Wittstock. – Munchen : Luchterhand, 1995. – 188 s.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
-----------------	---

Розділ 1

КРИТИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ТА МЕТОДОЛОГО- ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Г. НОРМІНТОНА.....	7
--	---

Розділ 2

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНЕ ПІДГРУНТЯ РОМАНІВ Г. НОРМІНТОНА ТА ЇХ МІСЦЕ В КОНТЕКСТІ РУХУ АНГЛІЙСЬКОЇ ПРОЗИ	25
2.1. Риторична проза раннього англійського Модерну як одне з джерел ідейно-стилістичних вирішень Г. Нормінтона	26
2.2. Романи Г. Нормінтона в контексті руху англійської художньої прози Нового часу	42

Розділ 3

ТИПИ НАРАТОРА В «КОРАБЛІ ДУРНІВ» ЯК СИГНІФІКАЦІЯ «ПОРОЧНОЇ НЕСКІНЧЕННОСТІ» СЕНСУАЛЬНОГО	56
3.1. Контрапункт Природи, Історії та Міфу в хронотопі «Корабля дурнів»	56
3.2. Плавець як мандрівник у вирі «чуттєвого блиску»	74
3.3. Історія Белкули: модифікація міфу про Афродіту Пандемос	79
3.4. Фатальне кохання до Мертвого Нареченого як алгоритм «любові небесної»	95
3.5. Наука та вчені як симулякр у «Кораблі дурнів»	101
3.6. Інтерпретація мотиву володаря та слуги.....	116
3.7. Архетип Саду Життя й мотив «втраченого раю».....	123
3.8. Поліфонія вох рорупі як вираз множинності істини	129
3.9. Автопортрет Г. Нормінтона в «маскарадному дійстві» роману	134
3.10. Суперечності гедонізму	138

3.11. Християнська концепція «безодні гріха» в «Кораблі дурнів»	138
<i>Розділ 4</i>	
ОБРАЗ МИТЦЯ І КОНЦЕПЦІЯ МИСТЕЦТВА В РОМАНАХ «ДИВА І ЧУДАСІЇ» ТА «ПОРТРЕТ ПРИВИДА»	147
4.1. Заперечення міфу «ренесансної людини» у «Дивах і чудасіях»	149
4.2. Мистецтво як «омертвіння натури» та Lector future в художній системі роману «Дива і чудасії»	154
4.3. Маргінальність митця в парадигмі влади й успіху (роман «Дива і чудасії»)	163
4.4. Поразка мистецтва у змаганні з природою та його приреченість у протистоянні соціуму в романі «Портрет привида»	167
ПІСЛЯМОВА	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	184

Наукове видання

СЕМЕН ДМИТРОВИЧ АБРАМОВИЧ
доктор філологічних наук, професор

ОЛЬГА РУСЛАНІВНА КРЮЧКОВА
кандидат філологічних наук

**ГРЕГОРІ
НОРМІНТОН**

**«ЗОЛОТИЙ ХЛОПЧИК» ПОСТМОДЕРНІЗМУ
В КОНТЕКСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО
ПОШУКУ НОВОГО ЧАСУ**

Видавничий дім Дмитра Бураго
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;
e-mail: info@burago.com.ua
www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41