

Олександр КЕБА, Ольга КОБЕЦЬ

ХУДОЖНІЙ СВІТ ВІЛЬЯМА РОБЕРТСОНА ДЕЙВІСА

Монографія

Кам'янець-Подільський – 2023

УДК 812.111(71)

ББК 83.3(7)

КЗЗ

*Друкується за ухвалою вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(протокол № 11 від 29 листопада 2022 року)*

Рецензенти:

Абрамович Семен Дмитрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Козлик Ігор Володимирович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Жиленко Ірина Рудольфівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри журналістики та філології Сумського державного університету.

Кеба Олександр Володимирович, Кобець Ольга Юріївна.

КЗЗ Художній світ Вільяма Робертсона Дейвіса: Монографія / О. В. Кеба, О.Ю. Кобець. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О.В., 2023. 118 с.

ISBN 978-617-8105-08-2

Монографію присвячено з'ясуванню ідейно-художньої своєрідності романістики В. Робертсона Дейвіса. Розглянуто особливості проблематики і поетики романних циклів письменника: «Дептфордської трилогії» («П'ятий персонаж», «Мантитор», «Світ чудес») і «Корнішської трилогії» («Повсталі янголи», «Те, що закладено в кістках», «Ліра Орфея»). Охарактеризовано проблемно-тематичні комплекси романів, принципи сюжетно-композиційної і наративної організації, міфопоетичної образності.

Видання адресовано літературознавцям, викладачам вишів, студентам-філологам, а також усім, хто цікавиться новітньою англійськомовною літературою.

ISBN 978-617-8105-08-2

УДК 812.111(71)

ББК 83.3(7)

© Кеба О.В., Кобець О.Ю.

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ 1. Ідейно-філософський та літературний контекст творчості В. Робертсона Дейвіса	6
1.1. Феномен канадської культури в постмодерній парадигмі.	6
1.2. Новітня англоканадська література і мультикультурно-постколоніальний дискурс	16
1.3. Етапи творчої біографії В. Робертсона Дейвіса та основні вектори наукового вивчення спадщини письменника.	39
Висновки до розділу 1	48
РОЗДІЛ 2. «Дептфордська трилогія»: історія однієї дружби-ворожнечі в обрамленні філософії і магії	50
2.1. Матеріалізм і духовність у романі «П'ятий персонаж»	50
2.2. Архетипи в художній структурі роману «Мантикора»	59
2.3. Феномен двійництва у романі «Світ чудес»	68
Висновки до розділу 2	76
РОЗДІЛ 3. «Корнішська трилогія» : трікстери, професори і митці в обрамленні інтертексту	77
3.1. Університетське життя в романі «Бунтівні янголи»	77
3.2. «Що закладено в кістках»: біографічний роман про митця	86
3.3. Міфологічні складники роману «Ліра Орфея»	100
Висновки до розділу 3	106
ВИСНОВКИ	107
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	111

ВСТУП

Творчість Вільяма Робертсона Дейвіса є яскравим взірцем своєрідності канадської літератури другої половини ХХ століття. Письменник знаний у світі насамперед своїми трилогіями («Солтертонська»: «Буря» (1951), «Закваска злості» (1954), «Суміш вад» (1958), «Дептфордська»: «П'ятий персонаж» (1970), «Мантукора» (1972), «Світ чудес» (1975), «Корнішська»: «Повсталі янголи» (1981), «Те, що закладено в кістках» (1985), «Ліра Орфея» (1988), незавершена «Торонтська»: «Мерзер, або Блукаючий дух» (1991), «Хитрун» (1995)).

Романи письменника відзначаються широким колом тем і проблем, розмаїттям характерів, сюжетно-композиційною багатоплановістю, міфопоетичною образністю. Сучасне українське літературознавство досі мало уваги приділяло творчості цього письменника, що зумовлює актуальність теми роботи.

Мета монографічного дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати своєрідність художнього світу Вільяма Робертсона Дейвіса в контексті основних тенденцій розвитку новітньої канадської і світової літератури.

Досягнення поставленої мети добачається через детальний аналіз формально-змістових складових романів письменника і, відповідно, потребувало вирішення низки таких **дослідницьких завдань**:

- здійснити огляд науково-критичних праць, присвячених творчості Робертсона Дейвіса;
- висвітлити основні тенденції розвитку новітньої канадської літератури та місце в ній Робертсона Дейвіса;
- представити закономірності творчого шляху письменника;
- проаналізувати проблемно-тематичний комплекс «Дептфордської трилогії»
- охарактеризувати концепцію мистецтва у романах «Корнішської трилогії».

Об'єктом дослідження є три романи «Дептфордської трилогії»: «П'ятий персонаж», «Мантукора», «Світ чудес»; і три роман «Корнішської трилогії»: «Повсталі янголи», «Те, що закладено в кістках», «Ліра Орфея».

Предметом вивчення обрано ідейно-художню специфіку письменницьких пошуків, жанрово-композиційні та поетико-стильові особливості аналізованих романів, що формують унікальний художній світ канадського автора.

Методи дослідження. Мета та завдання студії зумовили використання принципів порівняльно-історичного, типологічного та

комплексно-системного підходів до вивчення літературних явищ, що дало можливість з'ясувати особливості ідейно-художньої системи В. Робертсона Дейвіса. Структурно-функціональний метод дав змогу всебічно розкрити роль окремих змістових і формальних елементів творів у вираженні авторської концепції.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній спадщина В. Робертсона Дейвіса є предметом детального текстового аналізу і робиться спроба інтерпретувати жанрово-стильове новаторство письменника в контексті загальних закономірностей історико-літературного процесу другої половини ХХ ст.

Теоретична цінність роботи полягає в тому, що в ній уточнюються такі актуальні проблеми сучасного літературознавства, як своєрідність авторського художнього світу, специфіка циклічних утворень у межах романного жанру.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів в процесі розробки як загальних літературознавчих курсів у закладах вищої освіти (історія світової літератури, історія канадської літератури, теорія літератури, порівняльне літературознавство), так і спеціальних курсів та семінарів, присвячених проблемам новітньої зарубіжної літератури.

Структура роботи зумовлена загальною концепцією та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного, загальних висновків і списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1.

ІДЕЙНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧОСТІ В. РОБЕРТСОНА-ДЕЙВІСА

1.1. Феномен канадської культури в постмодерній парадигмі.

Канада займає особливе місце в сучасному світі. Її величезна територія, унікальна географія та природа вражають багатством та розмаїттям. Натомість історія країни на перший погляд може здатися якщо не похмурою, то принаймні ненасиченою. Канадській історії порівняно з країнами Старого Світу відчутно бракує тривалості й давнини. Її культура так само надто довго була позбавлена такого надзвичайно важливого для цього суспільного феномену, як тягла традиція. За свідченням канадського літературознавця Нортропа Фрая, «до останнього покоління чи двох головною культурною силою в Канаді була релігія» [60, р. 229]. Країна не мала ані своєї Античності, ані Середньовіччя чи Відродження. Людський капітал, який має Канада, залишається відносно невеликим. Навіть сьогодні канадців лише 30 млн. Їх менше, ніж, наприклад, іспанців чи поляків, набагато менше, ніж німців чи італійців, й у 8 разів менше, ніж американців. Канада не вважається першою величиною ні у світовій політиці, ні в економіці, ні в культурному житті людства. Новини з Канади не часто з'являються на перших каналах телебачення та на перших шпальтах газет. І все ж історія та література цієї країни мають унікальні особливості та специфічні закономірності розвитку.

За свою коротку історію канадська література пройшла прискорений шлях від «вікторіанства до постмодернізму», ввібрала традиції літератур трьох країн — Англії, Франції та США. Багато в канадській літературі ХХ ст. ще не визначено однозначно. Літературознавці сперечаються про те, з якими критеріями до неї підходити, в чому особливості національної традиції, що складається. Проте, оцінюючи роль другої половини минулого століття її розвитку, вони сходяться на думці: це був час інтенсивного зростання, накопичення майстерності, активного самовизначення.

Часом розквіту англоканадської прози стали 1960-ті роки, і критики часто називають цей період «канадським Відродженням». Наприкінці 50-х років полеміка, що триває принаймні з початку століття з приводу залежного становища канадської літератури стосовно британської та американської літературних традицій, набуває нового звучання у зв'язку з початком здійснення політики «культурного націоналізму», що виявилася

у державній підтримці мистецтв. Важливу роль у цьому процесі відіграло створення в 1957 р. Ради з культури Канади (The Canada Council), яка використовує державні асигнування та приватний капітал для сприяння розвитку мистецтв та відповідає за присудження низки літературних премій, у тому числі премії генерал-губернатора Канади (Governor General Award). Суттєві зміни відбуваються й у видавничій справі, де з'являються невеликі незалежні видавництва, які користуються державною підтримкою та публікують виключно канадських авторів, причому не завжди з комерційною вигодою. Зрештою, починають видаватися загальнонаціональні літературознавчі журнали (перший з них - журнал Canadian Literature), які багато уваги приділяють характеристиці різних літературних течій та висвітлення актуальних проблем канадської словесності. У цій сприятливій атмосфері з'являється покоління письменників, які суттєво вплинули на канадський літературний клімат наступних десятиліть.

У цьому контексті необхідно уточнити, що в Канаді існують паралельно літератури англійською і французькою мовами, і розвиваються вони порівняно ізольовано одна від одної. Характерною є назва роману Х. Макленнана «Дві самотності» (Two Solitudes, 1945), яка стала розхожою фразою для позначення цього факту канадської культури. Вони взаємодіють з різними традиціями (перша – Великобританії та США, друга – Франції). Однак у певних точках літературного процесу вони сходяться, як-от на полі постмодернізму.

1960-ті роки також традиційно вважаються часом становлення постмодернізму у світовій літературі, насамперед у Великій Британії та США. Слід відзначити, що феномен постмодернізму не зводиться лише до певного ряду явищ у мистецтві, а претендує на статус своєї культурної парадигми, особливого (хоч і не загального) світовідчуття та стану культури. На його розвиток значно вплинули концепції постструктуралізму, зокрема їх адаптація в американському літературознавстві, що отримала назву деконструкції.

Квінтесенція постмодерного світовідчуття міститься у формулюванні відомого теоретика постмодернізму Ж.-Ф. Ліотара, який визначає стан постмодерну як «стан культури після трансформацій, яких зазнали правила гри в науці, літературі та мистецтві наприкінці ХІХ століття», стан, що містить у собі «недовіру щодо метанаративів». Під «метанаративами» (англ. metanarrative) Ж.-Ф. Ліотар та його послідовники (І. Гассан, Т. д'Ан, Ф. Джеймсон) мають на увазі ті успадковані від попередніх епох

універсалії західної культури, які становлять негласну основу всіх її «систем знання», тобто форм суспільного свідомості: філософії, релігії, науки, мистецтва тощо. Однією із завдань філософії та мистецтва постмодерну стає деконструкція цих універсалій, серед яких - раціоналізм як основа пізнання світу, що передбачає розмежування наукового та художнього способів пізнання; віра у неминучість лінійного історичного прогресу, що дає основу поділу національних культур на більш і менш розвинені; ототожнення світової історії та культури з історією та культурою білих патріархальних західних спільнот тощо.

Нова культурна парадигма прагне розвінчати претензії цих ідей на універсальність, вказати на їхню ідеологічну експлуатацію західним суспільством з метою виправдання (легітимації) існуючих суспільних відносин та продемонструвати їхню історичну, соціальну, класову, політичну, гендерну etc. обумовленість. Будь-яке (особливо гуманітарне) знання, згідно з теоретиками постструктуралізму і постмодернізму, є не більш ніж однією з можливих інтерпретацій світу і саме потребує інтерпретації, оскільки завжди існує у вигляді текстів, що мають типологічну схожість із творами художньої літератури. Тому на місце універсалістських узагальнень попередніх епох та філософії європейського культурного централізму в епоху постмодерну приходять поняття відмінності, маргінальності, інакшості, що враховують можливість існування численних та рівноправних інтерпретацій світу залежно від конкретного досвіду індивіда чи спільноти та їхнього становища у культурному просторі.

Водночас, згідно з розхожим формулюванням, постмодернізм нічого не затверджує і нічого не заперечує остаточно, оскільки його прихильники усвідомлюють у тому числі і власну зумовленість культурними цінностями та практикою попередніх епох. Подібна саморефлексія є характерною рисою постмодерного мистецтва, основним критичним інструментом якого стають не дидактика чи викриття, але іронія та самоіронія.

Проблематика і поетика постмодернізму виявилися співзвучними з нагальними проблемами канадської культури, головними з яких є пошук національної самобутності; колоніальна спадщина, що породжує відчуття провінційності по відношенню до колишньої метрополії (Великобританії); американізація національної культури. Щодо художньої літератури ці проблеми набувають насамперед форму питання про взаємодію з британської та американської літературними традиціями. Постмодерна самоіронія дозволяє сучасним канадським письменникам уникнути

крайнощів наслідування чи відторгнення, відкрито визнати літературні впливи і водночас створювати самобутні твори. Не випадково відома канадська літературознавиця Л. Гатчен вважає вивчення канадського варіанту постмодернізму одним із найперспективніших напрямів теоретичного осмислення канадської літератури.

Специфічний характер канадського постмодернізму проявляється вже під час розгляду його літературних витоків. Окрім безперечного успадкування канадських авторів британським та американським літературним зразкам, можна відзначити значний вплив на канадську літературу останніх десятиліть латиноамериканської традиції магічного реалізму. Тут слід згадати, що майже всі держави американського континенту об'єднує колоніальне минуле, тому звернення канадських письменників до типологічно подібного культурного досвіду Латинської Америки у спробі подолати залежність від літературної традиції колишньої метрополії та її нового спадкоємця на американському континенті є цілком закономірним.

Загалом можна говорити про більш консервативний характер канадського постмодернізму порівняно з британським та американським його варіантами. Новій канадській прозі меншою мірою властиві радикальні формально-технічні експерименти, оскільки, за зауваженням одного з канадських письменників-постмодерністів Дж. Бауерінга, в англоканадській літературі, на відміну від франкоканадської, вони сприймаються скептично, не в останню чергу через популярність регіоналізму з властивим йому реалістичним модусом оповідання. Причиною цього можна вважати загальну культурну консервативність Канади, пов'язану з її колоніальною історією.

Однією з основних характеристик поетики постмодернізму є категорія саморефлексії (self-reflexivity), яка стає відображенням філософії та духу постмодерну у літературній практиці. У найширшому сенсі саморефлексія означає навмисну демонстрацію художнім текстом власної «літературності», його метафоричну «обізнаність» про факт власного написання та прочитання у певному культурному контексті та про свій взаємозв'язок як з літературним минулим, так і з соціальним сьогоденням. Письменник здійснює свідому актуалізацію комунікативної моделі функціонування літературного твору у системі культури, тобто підкреслено акцентує відносини між автором, читачем, літературною традицією, реальністю та художнім текстом. Останній тим самим вступає у діалогічну взаємодію з різними складовими цієї моделі, зокрема, з

попередньою літературною традицією (автор в іронічно- пародійній і водночас конструктивній формі осмислює наступність і новизну власної творчості стосовно творів попередніх епох); з культурним контекстом творчості, що дозволяє автору вказати на обумовленість твору панівними «метанаративами» і водночас критично дистанціюватися від них. Взаємодія між автором, читачем і текстом здійснюється шляхом актуалізації процесу створення та прочитання твору, внаслідок чого він набуває властивостей принципової відкритості, незавершеності та нелінійності, що відображає неприйняття постмодерном будь-яких типів «тоталізуючих» (тобто самодостатніх, центристських наративів, які претендують на володіння «остаточним знанням»).

Для позначення творів, що характеризуються саморефлексією, нерідко вживаються терміни «металітература», «метапроза», «метароман». Категорія саморефлексії дозволяє постмодерністському метароману зайняти критичну дистанцію як щодо модерністської концепції автономності мистецтва від реальності, так і щодо претензій реалістичного мистецтва для відображення останньої. Невипадково реалістичний принцип мімезису, тобто максимально правдивого відображення життя мистецтвом, замінюється в постмодернізмі принципом правдоподібності (*verisimilitude*), який також стає приводом для дослідження та гри.

На окрему увагу заслуговує діалог тексту постмодерністського твору з нехудожніми типами письма. Однією з основних тез постструктуралізму є теза про текстуальність будь-яких аспектів культури (що існує, за словами М. Фуко, у вигляді «архіву»), а в найбільш радикальних формулюваннях - текстуальності всього людського досвіду та свідомості («немає нічого, крім тексту» - заявляє Ж.Дерріда, який є одним із авторів концепцій «світ як текст» та «свідомість як текст»). Мова ж, стверджують постструктуралісти, має внутрішню властиву їй художність, тобто завжди функціонує за законами риторики та метафори, отже, будь-яке наукове знання існує у вигляді текстів, що мають типологічну схожість з творами художньої літератури. Теоретики постмодернізму Ж.-Ф. Ліотар і Ф. Джеймсон розвивають цю ідею, надаючи категорії наративу (*narrative*) універсального значення, що підкреслює значимість літературно-художнього мислення та його жанрових форм для будь-яких типів знання. Світ, на їхню думку, відкривається людині лише у формі історій, оповідань про нього (відповідно до розхожого формулювання Ж.-Ф. Ліотара, навіть фізики «розповідають історії» про ядерні частки). Критика претензій наукового знання, обумовленого різними «метанаративами», на виняткове

володіння єдиною можливою об'єктивною істиною про світ приводить теоретиків постмодернізму до утвердження принципової рівноправності художнього та наукового методів пізнання.

Особливий інтерес представляє проблема співвідношення історіографії та художньої літератури, саме формулювання якої може бути ілюстрацією того, що феномен постмодернізму не обмежується лише сферою мистецтва, а зачіпає різні форми суспільної свідомості, включаючи науку, і тим самим претендує на статус загальної культурної парадигми. Проблематика співвідношення між літературознавчою та епістемологічною категорією нарративу (Ж.-Ф. Ліотар, І. Гассан, Т. Д'Ан, Д. В. Фоккема, Ф. Джеймсон) та історіографією розробляється філософом та теоретиком літератури П. Рікером та істориком Г. Вайтом. Так, у широко цитованій у сучасному літературознавстві праці «Метаісторія» Г. Вайт стверджує, що історики, розповідаючи про минуле, до певної міри здійснюють пошук сюжету, який зміг би впорядкувати описувані ними події в осмислено зв'язній послідовності, і що сприйняття історіографічного тексту можливе лише як наслідок його організації за законами тієї чи іншої літературної моделі (як такі літературні моделі він використовує жанрову класифікацію канадського культуролога та літературознавця Н. Фрая). В результаті історик не просто фіксує історію, але створює одну з можливих її інтерпретацій шляхом відбору фактів та їхньої нарративної організації [106, р. 7-8].

Центральна ідея представників літературознавчого нового історизму (С. Грінблатт, Л. Монроз, К. Галлагхер) на перший погляд виглядає доволі традиційною: текст є феноменом, обумовленим соціальним контекстом. Новаторським, однак, тут насправді виступає підхід до історії, по-перше, як тексту (в тому сенсі, що будь-який історичний факт доходить до нас у текстовому форматі); по-друге, будь-який текст (нарратив) є «історичним», тобто породжується історією як подією і водночас має слугувати матеріалом для історії як сфери формування уявлень про минуле. По-третє, тексти історичні й тексти художні завжди є інтертекстами за своєю глибинною природою [44, р.172-174].

Іншою підставою для теоретичного стану історіографії та художньої літератури служить твердження, що минуле може бути відоме сучасності тільки за первинними архівними документами, достовірність яких аж ніяк не є постійною величиною, що змушує критично переосмислити саме поняття (історичного) факту. Подібно до історіографів, письменники часто звертаються до архівних матеріалів при створенні художніх творів.

Таким чином, історіографія та художня література мають спільну властивість текстуальності, використовують подібні наративні та риторичні прийоми організації тексту, а також однаково ґрунтуються на джерелах, остаточною верифікація яких неможлива. У загальному формулюванні проблема типологічної подібності історіографії і художньої літератури можна розглянути в рамках співвідношення між «фактом» (fact) і «вигадкою» (fiction), тобто документальним письмом (історіографія, біографія, журналістика) та письмом художнім. Подібна проблема була сформульована ще Ю.М. Лотманом [22, с.4-6], який вказав на наявність у самому коді культури протиставлення художніх та нехудожніх структур і розглянув різні можливості позиціонування тексту як художнього/нехудожнього залежно від авторської інтенції та сприйняття читачів. Сам жанр роману генетично пов'язаний із історіографією, і з його розвитком межа між художнім і нехудожнім типами письма змінюється. Ці типи сягають відповідно важливих для світовідчуття постмодерну понять «центру» (що символізує універсалізм, чоловічу культуру, імперію тощо) та «периферії» (яка співвідноситься з відмінністю, жіночою культурою, колонією тощо). Слід зазначити, що з позицій «постмодерністської чутливості» подібні протиставлення не містять у собі негласного твердження про перевагу однієї частини дихотомії над іншою (тобто, користуючись терміном Ж. Дерріди, не є «бінарною опозицією»), але визнають неминуче існування полюсів, напруга між якими і становить сучасну культуру.

Виходячи з зазначених теоретичних передумов, Л. Гатчен вводить поняття «історіографічного метароману» (historiographic metafiction), який є романом-саморефлексією, що усвідомлює себе твором мистецтва, але в той же час укорінений в історичних, соціальних і політичних реаліях [68]. На відміну від традиційного історичного роману, цей жанр передбачає підвищену увагу до «літературності» - що знаходить свій відбиток у діалозі твору з попередньою літературною традицією, а також до процесів письма, читання та інтерпретації. Постмодерна саморефлексія виводить дискурс такого роману за межі художньої літератури в дискурсивний простір історії, біографії, філософії, теології, політики, соціології тощо. Одним із об'єктів критики в історіографічному метаромані стає традиційна модель лінійного, закритого, що іманентно має причинно-наслідкову послідовність історіографічної розповіді, оскільки будь-яка версія історії, відповідно до постмодерністського світовідчуття, є лише однією з можливих інтерпретацій безперервного подійного континууму. Тому

однією з формальних ознак історіографічного метароману найчастіше є фрагментарна композиція, у якій просторово-часова лінійність навмисно порушена, а внутрішньо монолітному і безособовому дискурсу протиставлено безліч особистісних «історій-оповідань» (stories), у яких персонажі викладають власні версії подій. Монологізму традиційного історичного дискурсу історіографічний метароман протиставляє власну діалогічність.

Поетичним еквівалентом історіографічного метароману в сучасній канадській літературі можна вважати так звану «документальну поему» (представники - Р. Кретч, Д. Марлатт, М. Ондаатже), яка використовує і одночасно породжує конвенції історіографічних текстів (робота з джерелами, закони відбору та організації фактичного матеріалу) з метою створення альтернативної (поетичної) версії історії. Для збірного позначення прозового та поетичного жанрів вживається термін «документально-художня література» (documentary fiction).

Феномен документально-художньої літератури має пояснення і поза постмодерністською парадигмою: однією з передумов її виникнення на канадському ґрунті можна вважати давню національну традицію нехудожнього документального письма, що веде початок ще від щоденникових записів перших поселенців. За зауваженням Н. Беснера, генезис англоканадської літератури тісно пов'язаний із різними документальними жанрами; дослідник бачить вплив «документальної традиції» вже у творчості сестер Муді, які стоять біля витоків англоканадської прози у середині XIX ст.

Безпосередній вплив на нову канадську металітературу здійснив феномен нового журналізму США. Водночас багато представників нового журналізму негативно ставилися до «металітератури», вважаючи, що вона надмірно багато уваги приділяє процесу та техніці художньої творчості, а своє завдання бачили в тому, щоб повернути літературу до реальності. Проте, на відміну нового журналізму, завдання документально-художньої металітератури полягає не в белетризації документального жанру, а в тому, щоб поставити під сумнів спроби визнання остаточною істиною будь-яких форм письма. Але цей сумнів не є всезаперечним скептицизмом, а покликаний відповісти на питання про те, як пізнавати минуле, як наповнювати його актуальними для сучасності смислами.

Проблематика, що порушується документально-мистецькою літературою, також виявляється актуальною в контексті канадської культури. За словами Н. Фрая, Канада здавна турбується власним минулим

(a nation fixated on its past), причому ставлення до національної історії відрізняється суперечливістю. Канадський парадокс полягає в тому, що пошук національної самобутності має на увазі, крім іншого, звернення до минулого, яке часто виявляється пов'язаним з європейським корінням і колоніальним досвідом.

Прагнення нації до утвердження самостійності свого історичного та культурного розвитку супроводжується тенденцією до пониження британського (і французького) впливу, але водночас Канада не може похвалитися власною «великою» історією. Все це ставить перед національним мистецтвом завдання постійного переосмислення історії, подієвої та ціннісної інтенсифікації канадського історичного шляху. Не випадково у сучасній канадській критиці до творів на історичну тему застосовується розхожа фраза «перевинахід минулого» (re-inventing the past), а сама канадська нація мислиться як «уявлена спільнота» (imagined community). Це відоме формулювання Б. Андерсона [1] містить вказівку на наративну сконструйованість національної ідентичності. При цьому завдання художньої літератури вбачається зовсім не у розмиванні історичної правди, до чого прагнуть теоретики постмодернізму, а у створенні привабливішого для співвітчизників історичного образу Канади – того, що відомий американський літературознавець Ван Вік Брукс по відношенню до США назвав «придатним для вживання минулим» (a usable past) [46, p. 219-226].

Нетривалість національної історії та літературної традиції, а також складне ставлення до ідеї спадкоємності стосовно британського та американського культурного та літературного досвіду змушує канадських письменників звертатися до інших способів конструювання культурної традиції. Одним із таких джерел стає міф, який трактується досить широко і включає, поряд з античною та християнською, сучасну міфологію масової культури, а також міфологізовані історичні сюжети. Звернення до міфу стає важливою характеристикою канадської літератури, виконуючи, крім конструктивної, також і критичну функцію розвінчання міфів (що приймають стосовно художньої літератури форму сюжетних і жанрових шаблонів, а стосовно культури - форму «метанаративів»), що дісталися у спадок від більш старших літературних та культурних традицій.

Вище вже наголошувалося на важливості для постмодерністського світовідчуття категорій відмінності, маргінальності, інакшості. Увага постмодерністського мистецтва до відмінності та маргінальних феноменів також є актуальною для канадської культури. Постмодерний письменник

займає особливе - маргінальне, чи периферійне - становище (ex-centric position) в культурному просторі, оскільки він є його частиною і одночасно піддає критичному аналізу його центристську організацію. Місце Канади у глобальному культурному контексті також можна охарактеризувати в термінах периферійності/маргінальності – передусім стосовно Великобританії та США як центрів світової культури з їх великими літературними традиціями та пануванням над англійськомовною читацькою аудиторією. Відтак ці категорії є важливими складовими культурної ідентичності Канади, її культури та літератури зокрема.

Ідея національного самоусвідомлення і ствердження національної самобутності інколи сприймається представниками канадської культурної еліти настільки гостро, що навіть висловлюється скепсис щодо рівня національної ідентичності. Так, канадський літературознавець Нортроп Фрай, який має надзвичайно високу репутацію у науковому гуманітарному світі, з певним відчаєм констатував: «Немає канадського способу життя, немає стовідсоткового канадця, немає постатей, подібних до Вашингтона, Франкліна, Джефферсона...» [58, р. 48]. Водночас він же наголошував на особливій культурній ідентичності Канади, що «представлена не укладом життя, історичним розвитком та ідеологією, в яких країна подібна до багатьох інших, а її унікальним живописом, музикою та літературою...» [59, р. 192].

У канадському контексті особливого значення набуває категорія периферії. Це очевидно навіть із географічної точки зору. Обширність території із відносно малою чисельністю населення робить канадські культурні центри значною мірою автономними один від одного, тому зміст поняття «канадська культура» виявляється явно ширшим щодо культурного життя того чи того округу. Поняття периферії також перетинається із поняттям кордону – ще однією важливою категорією канадської культури. Відомий канадський культуролог М. Маклюен охарактеризував Канаду як «прикордонний випадок» (a borderline case); вже згадувані обширність території і сильні регіоналістські тенденції роблять внутрішні кордони Канаді надзвичайно відчутними - регіони визначають себе через відношення до центру, англійськомовна культура визначає себе як протиположна франкомовній. Крім того, оскільки Канада межує зі США, поняття кордону включає весь комплекс відносин нації зі своїм впливовим (як у політико-економічному, так і в культурному сенсі) сусідом. Нарешті, враховуючи, що Канада набула територіальної цілісності лише в середині ХХ ст. (з приєднанням Ньюфаундленду в 1949 р.), поняття

кордону також перетинається з поняттям фронтиру в його географічному та літературознавчому сенсах. Тому канадське постмодерністське мистецтво часто апелює до поняття кордону, фронтиру у всіх можливих сенсах – від географічного (національні, регіональні кордони) та соціально-культурного (маргінальні соціальні та культурні групи) до жанрового (кросжанровість художніх творів).

Таким чином, інтенсивний розвиток новітньої англоканадської літератури у другій половині ХХ ст. обумовлений як внутрішньо культурними процесами, так і зарубіжними впливами. Співзвучність постмодерністських ідей актуальним проблемам канадської культури пояснює їх самобутнє освоєння в національному мистецтві і дозволяє говорити про особливий «канадський варіант» постмодернізму. Важливе значення для постмодерної художньої практики набувають категорії саморефлексії та металітературності, частковою реалізацією яких стає діалог тексту твору з нехудожніми типами письма. Новітня «синтетична» художня література, основними жанровими різновидами якої є історіографічний метароман і художньо-документальна проза, вирізняється творчим переосмисленням традиційного розмежування факту і вимислу з метою аксіологічної інтенсифікації минулого, що є закономірним для країни з відносно нетривалою історією. Не менш значущою в канадському контексті є постмодерністська категорія маргінальності, що набуває різноманітних культурно-специфічних проявів.

1.2. Новітня англоканадська література і мультикультурно-постколоніальний дискурс

Канада як самостійна держава має відносно молоду історію через низку історичних обставин. З перших часів колонізації Північної Америки на частині території сучасної Канади існувала французька колонія, так звана Нова Франція (1534-1763 рр.), яку неодноразово намагалися захопити іспанці та португальці. З 1763 по 1867 провінції Канади належали Британії, перебуваючи у складі Британської Північної Америки. У 1867 році внаслідок спеціального Акту королеви Вікторії відбулося нове об'єднання цих територій, що отримало назву Домініон Канада. Це державне утворення значною мірою було підпорядковане Сполученому королівству. Поступово Канада отримувала все більше незалежності, наслідком чого стало прийняття у 1947 році Закону про канадське громадянство і Конституції 1982 року. Той факт, що ця Конституція не була ратифікована франкомовною провінцією Квебек, засвідчив

відсутність повної консолідації політичних і культурних сил країни. Протекторат британської корони зумовлював тісну пов'язаність більшості канадських провінцій із Англією, натомість між собою ці провінції довгий час перебували у доволі невизначених стосунках, що істотно впливало на стан канадської культури і духовного життя. В таких умовах канадським урядом була офіційна прийнята політика мультикультурності, що стало для Канади надзвичайно актуальною стратегічною лінією подальшого розвитку.

Соціально-політичні процеси в Канаді 1960-1970-х років збіглися з поширенням у всьому світі ідей мультикультуралізму. Тісно з були ним пов'язані і питання специфіки національних культур, національної ідентичності та постколоніальності. Видатна канадська письменниця Маргарет Лоренс, маючи на увазі гостроту постановки цих питань для канадського суспільства, відзначала, що довгий час в Канаді письменникам доводилося дуже важко через колоніальну свідомість канадців і загальну зорієнтованість на європейський чи американський канон: «Вони перебували у жахливій ізоляції. Книгу не вважали доброю, якщо вона не отримала схвалення в Лондоні чи Нью-Йорку...» [78]. Період, який має на увазі письменниця, – друга половина 60-х та 70-ті рр. – іноді називають «канадським Відродженням». Тенденції ствердження національної ідентичності внесли відчутне пожвавлення у розвиток канадського мистецтва, дали новий імпульс до осмислення як сучасності, так і історичного минулого.

Прикметною є думка Робертсона Дейвіса щодо специфіки канадської літератури: «Канада не збирається мати літературу в дусі європейських народів, об'єднаних тривалою історією. Ми люди сьогоденного дня, в яких відчутні прикмети дев'ятнадцятого століття. Канада має національну літературу. А наші письменники говорять від імені не окремої нації, а нації, що належить міцніючій міжнародній спільноті» [Цит. за: 11, с. 16].

За цим висловлюванням стоять істотні зміни, що відбулися в другій половині ХХ ст. у розумінні того, що є нація, національна культура та література. Тому доцільно насамперед коротко охарактеризувати сучасний науковий дискурс щодо понять «нація», «національна ідентичність» і «національна література».

У межах соціально-історичного та політологічного дискурсів сучасна наука зазвичай визначає націю як спільноту людей, об'єднану певною назвою, символами, географічним та етносоціальним походженням,

історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних і політичних цінностей [10, с. 348-349].

Одні фахівці, які дотримуються концепції «природного» зародження нації в надрах народного життя до виникнення національної держави та незалежно від цього процесу, надають особливого значення спільній національній мові, культурі, історії тощо. У цьому випадку можна говорити про етнічно-культурне розуміння нації та національної ідентичності.

Інші соціологи (конструктивісти, структуралісти) пов'язують виникнення націй з оформленням структур національних держав. Для них найбільше значення має характеристика нації, яка наголошує на її політичній організованості та мобілізованості, — тут можна говорити про націю-державу та про інституційну, або сконструйовану, національну ідентичність, у якій головне місце належить цивільно-правовим первням.

Зміст терміну «національна ідентичність» залежить від того, що ми розуміємо під нацією. Національну ідентичність можна розглядати у діахронічному та синхронічному аспектах. Синхронічний підхід до національної ідентичності дає можливість уявити горизонтальний зріз цього феномену, показати, яким є самоутворення нації в даний період її розвитку. Вертикальна складова, або діахронічний зріз, поняття «національна ідентичність» - це набір уявлень нації про саму себе, що складається в різні епохи існування народу.

При діахронічному аналізі в центрі уваги виявляється колективна національна ідентичність, процес формування самообразу нації через усвідомлення нею своєї етнічної та культурної специфіки та свого співгромадянства. Синхронічне дослідження може мати своїм об'єктом і колективну та індивідуальну національну ідентичність. З одного боку, таке дослідження фокусується на особливостях розуміння нацією себе у певний історичний період, з іншого — на тому, з якою нацією та чому ідентифікує себе окрема людина і як це проявляється у її діяльності. В обох випадках особливо важливо мати на увазі, що національна ідентичність має складну внутрішню структуру, що включає як національно-державний, чи цивільно-правовий, елемент, так і елемент етно-культурний, що визначається іноді як етнічна і цивільно-державна, або етно-соціальна та політична, ідентичності.

У сучасних умовах глобалізаційних процесів і мультиетнічних держав національна ідентичність включає обидва компоненти: цивільно-правовий і етнічно-культурний.

Щодо поняття національна література існує щонайменше два концептуальних підходи.

Один із них сходить до початку XIX ст. і насамперед до німецького філософа Йоганна Готліба Гердера, до якого приєдналися й німецькі романтики. Особливу увагу вони приділяли історичній та національній своєрідності «часів і народів». Мова, мистецтво та поезія обумовлені, на їхню думку, національною культурою даного народу, тому що вони є виразом його свідомості та національного характеру.

Згідно з іншим розумінням національної літератури, найважливішу роль відіграє не її специфіка, а універсальний, загальнолюдський значущий зміст. Це думка Гете засвідчує універсалізм підходу до питань становлення і розвитку національних літератур, властивий епосі Просвітництва. Національні культури потрібно знати та оберігати, тому що це сприяє збереженню нації. За таких умов кожна нація має зберігати свої особливості, водночас засвоюючи все те, що належить усьому людству [Див. : 38, с. 209-210].

На час становлення новітньої канадської літератури в середині XX ст. глобально змінюється система цінностей, відтак досить складно однозначно виділити постійні ознаки як національної літератури, і більш загального поняття національної ідентичності. Стає очевидним, що традиційні визначення не завжди можуть бути застосовані сьогодні і популярними стають концепції національного на кшталт Б. Андерсона, про яку йшлося в підрозділі 1.1.

Проблема національної ідентичності особливо гостро постає всередині багатонаціональних держав. І тут дослідники стикаються із проблемою мультикультуралізму, про який так багато стали говорити в другій половині XX ст. Багато соціологів визначають мультикультуралізм як один із аспектів толерантності, що полягає у можливостях паралельного існування культур з метою їхнього взаємного проникнення, збагачення та розвитку у загальнолюдському руслі масової культури.

Полеміка навколо терміна «мультикультуралізм» ведеться десь уже більше ніж три десятиліття, часто викликаючи критику в противників цього явища, однак не применшуючи зацікавленості, особливо в останнє десятиріччя, що зумовлено загостренням проблеми культурного плюралізму, мультикультурності суспільства, істотними економічними та політичними змінами. Глобалізація виводить назовні приховані проблеми, загострюючи й часто провокуючи конфліктні ситуації у суспільстві, що змушує звертатися до переосмислення ролі та особливостей

мультикультуралізму через філософсько-правову призму історичних витоків цієї доктрини [41].

На думку української дослідниці Наталії Висоцької дефініції мультикультуралізму можна згрупувати у своєрідні кластери навколо провідних тлумачень цього явища:

– демографічно-описове, що констатує наявність у суспільстві чи державі етнічно або расово різноманітних сегментів. У цьому сенсі мультикультуралізм не становить предмету дискусії, оскільки це є просто фактом його існування;

– програмно-політичне, що має на увазі конкретні типи програм та політичних ініціатив, призначених реагувати на етнічне. Такий підхід має на меті врахування інтересів різних національних груп, забезпечення відповідного рівня визнання та самостійності для них, при цьому зберігаючи відповідне бачення національної єдності;

– ідеологічно-нормативне – як гасло чи модель політичної активності, що ґрунтується на соціологічних та етико-філософських ідеях щодо місця людей з культурно відмінними ідентичностями у суспільстві;

– соціально-трансформативне, спрямоване на викорінення расизму, націоналізму, сексизму, гомофобії та здобуття рівності для всіх груп суспільства;

– історичне, що наголошує на важливості вивчення та розуміння якомога більшої кількості культур та взаємодії між ними [9, с. 111-112].

Уряд Канади 1971 року проголосив мультикультуралізм офіційною ідеологією. На відміну від США, в Канаді ніколи не була популярною ідея єдиної нації. Канада завжди була державою плюралістичною в етнічному та лінгвістичному розумінні. В основу мультикультуралізму тут закладено, перш за все, демографічні фактори. Цікаво, що нині 79 % канадців вважають мультикультуралізм необхідною умовою єдності держави, а 95 % вважають, що можна пишатись і тим, що ти канадець, і своїм етнічним походженням [13].

Мультикультуралізм передбачає легітимацію різних форм культурної інакшості, яка лаконічно виражена у формулі «інтеграція без асиміляції». Це означає, що в межах однієї держави співіснують різні етнокультурні, конфесійні тощо освіти, що мають право на публічну репрезентацію та збереження своїх особливих рис, способу життя, продиктованого культурною специфікою.

Мультикультуралізм — це не лише момент фіксації та визнання у суспільстві чи державі наявності культурних відмінностей, а й

«концептуальна позиція у сфері політичної філософії та етики, яка знаходить своє вираження у правових нормах, громадських інститутах, повсякденному житті людей. Мультикультуралізм як явище, що частково відображає культурну ситуацію постмодерну, виявився надзвичайно співзвучним та її основним ціннісним орієнтиром. Однак поліфонія етнічних, національних культур, субкультур виявляє насамперед різноманіття форм прояву, побутування культури, які, проте, є рівноцінними, рівнозначними. Їхнє рівняння, зведення до спільного знаменника позначає застосування однієї класифікаційної сітки для форм культури, що мають різне походження, різні способи функціонування, різну організацію.

Мультикультуралізм — вельми суперечливе міждисциплінарне явище, що виступає як вираження й одночасно певною мірою обґрунтування плюралістичної культурної парадигми, що ставить завдання запропонувати нове «ідеальне» і часто утопічне бачення відповідно або за контрастом з певним ідеалом суспільства і культури «різноманіття». Мультикультурна політика отримує розвиток практично у всіх країнах, так чи інакше позначених співіснуванням різних незлитих культур та етносів, найчастіше інтерпретованих у постколоніальному дискурсі.

Відомо, що майже всі держави американського континенту поєднані загальним колоніальним минулим. Наприкінці XVIII - на початку XIX ст. колонії Англії, Іспанії, Португалії, Франції потроху «вросли» в американський ґрунт, набували рис свого неповторного способу життя. Тоді ж розпочався досить тривалий процес відокремлення колоній від метрополій. Початок боротьби колоній за незалежність слід віднести до колоніального періоду, коли склалася впевненість колоністів у тому, що Новий Світ справді створив новий тип англійців, французів, іспанців, португальців. У певний історичний момент ці народи стали на самостійний шлях розвитку. Тому зрозуміти ідентичність канадської літератури неможливо без розгляду через призму мультикультуралізму.

Культурна самобутність, що втілюється сучасною канадською літературою, — це поняття, яке відображає безперервний поєдинок старого з новим, продовження традиції та її заперечення, а також «постійність і мінливість, сприйнятливість до інших культур і свідомий ізоляціонізм. Культура Канади постає не простим поєднанням національних культур, а їх своєрідним співіснуванням і взаємопроникненням.

Перші письмові свідчення про Канаду (щоправда, тоді цієї назви не було й близько) з'явилися близько 500 років тому. Це були записки капітана Дж. Кебота, який увійшов до бухти св. Лаврентія в 1497 р. Основна частина літературних творів про подорожі цією територією (П. Редіссон, А. Генрі, А. Маккензі, Дж. Росс) датується серединою XVIII ст. Усе це ще співвідносалося з поняттям «канадське», але, безумовно, цей матеріал сприяв появі передумов становлення національної літератури Канади.

Серед учених висловлюються різні думки щодо того, чи існувала національна література Канади у XIX ст. Так, В. Кейт заперечує наявність на той час єдиного руху, домінуючих підходів, прийомів і тим паче виразного прояву національної канадської свідомості. Такої думки дотримується Д. Стоук, вважаючи, що в англо-канадській літературі до середини XX ст. не існувало національної літературної бази, а були лише окремі яскраві письменники, поодинокі твори, які не могли скласти єдиного літературного руху хоча б через надто велику часову дистанцію між ними [Див.: 11, с. 19]. Проте наприкінці XIX ст. збільшувалося мультикультурне населення Канаді і створювалися передумови появи мультикультурної літератури за своєю суттю — не без конфліктів і протиріч. Проблема самоідентифікації канадської літератури вийшла першому плані лише у другій половині XX ст.

Деякі дослідники, передусім американські, й досі переконані, що канадська література — це лише частина американської, яка, безумовно, чинила на Канаду більший вплив, ніж культура далекої Європи. На думку цих дослідників, канадські письменники хоч і використовували канадський матеріал у своїх творах, проте друкувалися в американських виданнях, відчували себе частиною американського суспільства, вели американський спосіб життя, що позначалося на їх письменницькій манері. Тому, як впливає з подібних суджень Л. Фідлера, можна говорити не про канадські, а про північноамериканські літературні традиції.

Проблеми формування англо-канадської літератури пов'язані особливостями становлення і розвитку канадської нації. Важливим виявилось те, що поселенці, що прибули на американський континент, зберегли міцний зв'язок із європейською культурою: в основі ще тільки формованих літературних традицій англо-канадської літератури лежали відкриття західноєвропейської літератури XIX ст. (в основному, романтичної). Саме вони, як уважають дослідники, у своєрідній комбінації були відправною точкою історії англійськомовної канадської літератури.

Однак наприкінці ХХ ст. у канадській літературі вже знайшли своє відображення і літературні прикмети «рубелю століть», до того ж не лише європейські.

Основні риси становлення англо-канадської літератури були обумовлені безпосередньою близькістю більш розвиненої культури США. Економічна та політична залежність визначила природну залежність Канади та у сфері культури. Подібність умов життя, колоніального минулого, віддаленість європейського континенту сприяли взаємоближенню літератур цих двох країн. Відсутність єдиного літературного центру у Канаді, неможливість опублікування тут творів через нерозвиненість видавничої справи призводили до того, що канадські письменники виїжджали до США, залишаючи Канаду на свого роду «культурній периферії». Однак піднесення національної самосвідомості, прагнення не перетворитися на складову Сполучених Штатів стимулювали все наростаюче бажання виявити власну національну ідентичність у використанні впізнаваного канадського матеріалу, у розкритті канадських особливостей теми «фронтира», у з'ясуванні своєрідності символіко-міфологічних конотацій англоканадської літератури і т.ін.

Становлення англо-канадської та франко-канадської літератур відбувалося одночасно. Зображення північної природи, виживання в умовах Півночі, зв'язок з літературною спадщиною європейського континенту та протистояння стрімкому процесу американізації Канади поєднували ці дві рівноправні літератури. У таких умовах культурного виживання та протиборства формувалася ідея їхньої національної своєрідності та впізнаваності.

Процес формування канадської літератури ускладнюється через те, що активну роль у ній грають корінні жителі країни — індіанці та ескімоси. Символіко-метафоричні конотації північноамериканської міфології стали невід'ємною частиною канадської літератури кінця ХІХ ст. і художньої свідомості канадського поселенця, який сприйняв синкретизм і особливу метафоричність мислення північних індіанців. Будучи, на думку Н. Фрая, синтезом ритуалу і сну у формі вербальної комунікації, індіанський міф запровадив і окреслив тему природи як центральну тему у творах англоканадських письменників [36, с. 4-5]. Міфологія корінного населення була організуючим початком у складних взаємовідносинах міжкультурних потоків біля Канади. Саме індіанська міфологія була тим благодатним ґрунтом, на якому різні культури могли «пустити коріння» в незнайомому для них культурному просторі. Таким чином, становлення національної

канадської літератури відбувалося у складний період конфронтації та взаємовпливу літературних традицій [там само].

У другій половині ХХ ст. починається новий етап у розвитку канадської літератури, коли гостро постає питання її самоідентифікації. При цьому її специфіка має розглядатися насамперед через призму мультикультурної ситуації країни, оскільки це дасть змогу побачити літературу Канади у всій її повноті, зрозуміти новаторство сучасних авторів.

Згідно з думкою Наталії Овчаренко, «поширена форма інтерпретації канадського мультикультуралізму як етнічно- культурної мозаїки, домінуюча в суспільній та філологічній думці країни, акцентує не так на протистоянні між різнонаціональними групами прибульців, з одного боку, і вже “вкоріненими” в північноамериканський ґрунт нащадками піонерів - з другого, як слугує заглибленню у внутрішній світ “чужинця”, що шукає у Новому Світі власні життєві орієнтири» [30, с. 47-48].

Не менш істотним у розуміння своєрідності канадської літератури є дискурс постколоніалізму. Сама форма цього слова (*post-colonialism*) в черговий раз свідчить про відчуття своєрідного *fin du siècle*, що панує в сучасній західній критиці, зміни культурної парадигми, що пояснює моду на термінологію з приставкою «пост-». Подібно до інших термінів цього ряду, «постколоніалізм» однаково використовується для позначення одного з напрямків культурної теорії та практики і одночасно особливого стану сучасної культури.

Слово «постколоніалізм», за спостереженнями Стівена Слемона [99, р. 45], має надзвичайно широкий спектр тлумачень і застосовується для позначення 1) критики євроцентристської історіографії, 2) нових соціально-критичних теорій, 3) різновиду постструктуралізму та постмодернізму, 4) політики культурного націоналізму в екс-колоніальних країнах, 5) космополітизму та міжнародного складу сучасного академічного середовища та творчої інтелігенції; культури (Британського) Співдружності (*Commonwealth studies*). Перед подібною багатозначністю канадський дослідник розглядає термін «постколоніалізм» як « об'єкт бажання » (*object of desire*) сучасної критики, свого роду слово-талісман, що надає академічну легітимність певним її побудовам. Саме діяльністю так званих «постколоніальних досліджень» (*post-colonial studies*) пояснюється популярність постколоніалізму, що зростає в останні десятиліття.

Як відомо, колоніальна політика європейських країн, що почалася в епоху Великих географічних відкриттів і досягла найвищого прояву в період імперіалізму середини 19-го - початку 20-го століть, вплинула на світову історію і культуру. І хоча процес деколонізації загалом завершився у 60-70 роках 20 ст., наслідки багатовікового панування європейських націй у колонізованих країнах та регіонах продовжують відчуватися у всіх аспектах життя світової спільноти. На вивчення та подолання цих наслідків і спрямовані інтереси постколоніальних досліджень. Очевидно, що всебічне вивчення постколоніального стану сучасного світу можливе лише спільними зусиллями широкого спектра суспільних наук. Тому постколоніальні дослідження в найзагальнішому сенсі можна охарактеризувати як інтердисциплінарний проєкт, що існує на стику культурно-соціологічного, (пост)структуралістського, (нео)фрейдистського, (нео)марксистського та інших критичних підходів та напрямів і оперує у сферах антропології, соціології, економіки, історіографії, педагогіки, літературознавства, філософії та ін.

Автори колективної монографії «Імперія пише відповідь» [42], поява якої у 1989 р. мала широкий резонанс у західному академічному середовищі та сприяла оформленню постколоніальних досліджень у самостійну дисципліну, зазначають відсутність єдиних теоретичних та методологічних позицій серед представників даного напрямку. У той самий час можна вказати на найзагальніші риси, які однаково визначають постколоніальні дослідження як самостійний критичне напрям і є предметом дискусій.

На відміну від національних та регіональних дослідницьких підходів, постколоніальні дослідження розглядають імперіалізм та його наслідки у глобальному, а не локальному масштабі. Правомірність використання прикметника «постколоніальний» для характеристики сучасного стану світу нерідко заперечується, особливо за межами колишніх метрополій. Представники экс-колоніальних спільнот найчастіше знаходять більш привабливими націоналістичні ідеї, ніж глобалізуючий постколоніальний дискурс.

Відповідно до С. Слемона, категорія колоніалізму розуміється в постколоніальних дослідженнях в ідеологічно-дискурсивному сенсі, як спосіб організації суб'єктних позицій (subject positions) у полі репрезентації. Теорія колоніального дискурсу розглядає колоніалізм як сукупність політичних відносин, і як знакову систему зі складними структурними відносинами. З одного боку, це дозволяє виявити неочевидні

зв'язки між різними проявами колоніалізму (наприклад, система гуманітарної освіти в Індії та тема освіти у літературі вікторіанської Англії). З іншого боку, категорія колоніалізму в такому розумінні позбавляється історичної конкретності та поширюється на всі види соціального підпорядкування, дискурсивного контролю та маргінальності. Проти такого розширеного тлумачення заперечують, зокрема, Б. Ешкрофт, Г. Гріффітс і Х. Тіффін, які стверджують, що постколоніальні дослідження не повинні виключати зі своєї уваги основний історичний факт європейської колонізації та його матеріальні наслідки в сучасному світі, інакше постколоніалізму судилося розділити долю інших напрямів сучасної науково-критичної думки, які втрачають свою визначеність через некритичне слововживання. У будь-якому випадку, в той час як одні критики вбачають у нестачі історичної конкретності методологічну неспроможність постколоніальних досліджень, для інших позаісторична категорія колоніалізму є необхідною для розуміння того, яким чином колоніальне панування на політико-економічному рівні підкріплюється ідеологічно обумовленими дискурсивними практиками і може бути скинуто шляхом їх творчої переробки чи критичного аналізу [Див. : 85].

Найбільш характерним проявом і документальним свідченням таких дискурсивних практик є художні тексти, тому постколоніальні дослідження реалізуються насамперед як особливого роду теорія та історія так званої «постколоніальної літератури» і мисляться їх представниками дослідницької та навчальної дисципліною, покликаної замінити традиційний євроцентристський академік. та культури (English studies/Commonwealth studies). У той самий час постколоніальні дослідження вважатимуться літературознавством лише тому розширювальному тлумаченні, яке нині існує у західній науці. Інтердисциплінарний характер постколоніальної критики та її прагнення включити до свого методологічного апарату широкий спектр філософських, психологічних, соціологічних та політико-економічних теорій відображає загальну тенденцію другої половини 20 ст. до інтеграції гуманітарного знання, що починається, мабуть, із семіотичних досліджень 50-х рр. н. ХХ століття. Тому сьогодні літературознавча критика на Заході невіддільна від так званої «культурної критики» (cultural criticism/cultural studies), увага якої зосереджена на соціально-політичних аспектах культури та питаннях репрезентації маргінальних соціально-культурних груп.

Подібною культурно-критичною (культурологічною) дисципліною є і постколоніальні дослідження, які у своїй літературознавчій частині не обмежуються традиційним аналізом художніх текстів, але не меншою мірою цікавляться умовами їх створення та функціонування у (нео)колоніальних культурах. У цьому сенсі постколоніальні дослідження можуть бути поставлені в один ряд з іншими напрямками сучасної культурної критики, що вивчають механізми домінування одних соціально-культурних груп, що виділяються за різними ознаками (нація, раса, стать, клас тощо) над іншими.

Зокрема, постколоніальні дослідження тісно пов'язані з іншим явищем у західному суспільному житті та науковій діяльності останніх десятиліть – феноменом мультикультуралізму, інтереси яких спрямовані на вивчення багатоскладовості сучасних західних культур. Можна сказати, що постколоніальна проблематика характерна для екс-колоніальних угруповань, тоді як мультикультурна - для поліетнічних. Однак оскільки в даний час для багатьох західних держав складно провести кордон між цими поняттями – наприклад, у Канаді, колишньому британському домініоні, мультикультуралізм є офіційною політикою щодо іммігрантських спільнот та етнічних меншин – ці дисципліни багато в чому перетинаються навіть на рівні предмета дослідження, не кажучи вже про те, що вони виходять із загальних теоретичних та методологічних установок і оперують одними й тими самими категоріями - маргінальності, репрезентації, інакшості тощо.

Крім того, проблематика та риторика постколоніальних досліджень мають значну схожість із феміністським рухом та гендерними дослідженнями. Якщо спочатку феміністський і антиколоніальний рух прагнули змін у політичній і культурній владах, то пізніше їх інтереси зміщуються до вивчення того, яким чином колоніальна чи гендерна ієрархія закріплюється в глибинних структурах культури та суспільства, наукових і художніх дискурсах та індивідуальному досвіді.

Наприклад, у 80-ті роки розхожим стало поняття «подвійної колонізації», що описує становище жінок у патріархальних/колоніальних спільнотах. Проте останнім часом постколоніальна теорія нерідко дистанціюється від західного фемінізму, в якому за універсалістською категорією «жіночості» губляться культурні відмінності конкретних соціальних моделей патріархального домінування. Крім того, дослідники нерідко зазначають, що «колоніалізм» та «патріархальність» - основні категорії відповідно постколоніалізму та фемінізму - демонструють

подібний рівень теоретичної абстракції від конкретно-історичних форм їх прояву.

Безпосередній вплив на сучасний постколоніальний дискурс зробив ряд соціально-критичних концепцій другої третини 20 ст., зокрема теорія «негритюд» (Л. Сенгор, Е. Сезер) та соціальна філософія Ф. Фанона. Крім того, багато ідей, що розробляються нині постколоніальною критикою, спочатку оформилися в есеїстиці письменників, творчість яких прийнято відносити до постколоніальної літератури. Зрештою, важливу роль у становленні постколоніальних досліджень відіграла поява наприкінці 70-х – середині 80-х років. робіт Е. Саїда, Г. Співак та Х. Баби - американських дослідників азійського походження, чий космополітичний досвід існування на межі колонії/метрополії дозволяє їм представити від імені різних культур. І хоча сьогодні нерідко зізнається, що їхні ідеї надто залежні від європейської філософської традиції (з якою їх пов'язує аж ніяк не поверхове знайомство - наприклад, Г. Співак належать переклади робіт Ж. Дерріди), проти чого виступали більш ранні та радикальні попередники постколоніальних досліджень, їх тексти вже встигли стати класикою постколоніальної теорії.

Першою з цих робіт стала книга Е. Саїда «Орієнталізм» (1978) [35], в якій із опорою на концепції дискурсу та влади/знання М. Фуко розробляється теорія орієнталізму як особливого інституційно закріпленого ставлення та стилю мислення Заходу стосовно Сходу. На основі аналізу художніх та наукових текстів, історичних фактів та громадських інститутів Е. Саїд демонструє, як, починаючи з епохи Просвітництва, у європейських державах (насамперед Великобританії та Франції) формується орієнталістський дискурс, покликаний закріпити ідею цивілізаційної переваги Заходу над Сходом. самим виправдати колоніальну експансію. Важливу роль у забезпеченні економічного та політичного панування метрополій над колоніями відіграє, на думку Е. Саїда, «вивчення» інших народів, яке зміцнює владу метрополії шляхом розвитку у свідомості представників корінного населення думки про їхнє підпорядковане становище по відношенню до Європи, причому культурний вплив метрополій не припиняється з катастрофою колоніальної системи. Зворотною стороною орієнталізму є включення образу Сходу до словника культури Заходу, але цей образ є скоріше постструктуралістським «означає без означуваного»: романтизуючи краси або жахи Сходу, західні художники створюють культурні міфи, які мають

мало спільного з реальністю, але в той же час визначають стереотипи сприйняття Сходу західною цивілізацією.

Незважаючи на неоднозначну репутацію книги та її розгорнуту критику вченими-сходознавцями, ідеї Е. Саїда викликали широкий резонанс в академічному середовищі та сприяли зростанню інтересу до постколоніальної проблематики. У цій і пізніших своїх роботах американський вчений наполягає на необхідності міждисциплінарного та міжкультурного дослідницького підходу та закликає до синтезу «високої західної теорії» з незахідною реальністю - становища, які можуть вважатися основною методологічною установкою постколоніальних досліджень.

Не меншим впливом серед постколоніальних критиків мають роботи Г. Співак, зокрема, її програмна стаття «Чи може підпорядковане промовляти?» (1985). Дослідниця аналізує сформульовану індійськими теоретиками проблему «підпорядкованого суб'єкта» (subaltern), тобто. що виділяються за національним, етнічним, класовим, гендерним та іншими ознаками маргінальних соціальних груп, які виключаються зі сфери інтересів історичних, соціологічних, літературознавчих і т.п. концепцій і тим самим забуваються. При цьому Г. Співак приходять до висновку про теоретичну неспроможність категорії «підпорядкованого суб'єкта», який міг би мати загальний «голос», помітний за принциповим багатоголоссям його гетерогенних складових. На думку дослідниці, поняття «підпорядкованого голосу» насправді є есенціалістським і є черговим інструментом контролю (у тому числі колоніального), оскільки замість ефективної репрезентації таких груп обмежує їх право на висловлювання культурними резерваціями, за межами яких за них і від їхнього імені говорять інші.

У зв'язку з цим Г. Співак слушно попереджає про небезпеку перетворення постколоніальної теорії на новий колонізуючий дискурс. У сучасній ситуації, що закріплюється видавничим бізнесом та академічною системою, основний обсяг критико-теоретичних робіт проводиться метрополіями, ніби додаючи товарну вартість до «літературної сировини», що імпортується з экс-колоніальних спільнот. Дослідниця закликає пам'ятати про те, що постколоніальна «теорія» формується у всіх спільнотах, що стикаються з європейським колоніалізмом, хоча вона не завжди набуває форми теоретичних текстів.

Ще однією авторитетною фігурою постколоніальних досліджень є Гомі Бгабга, який запропонував у статтях 80-х років. ряд понять, які зараз

широко використовуються. Сприймаючи письмовий текст як із інструментів колоніального контролю, дослідник у той самий час свідчить про його «амбівалентність», тобто. здатність бути використаним як на користь імперіалізму, так і з метою антиколоніального дискурсу. «Символ англійської книги» стає для Г. Бгабги одним з «чудесних знаків» (signs taken for wonders), за допомогою яких колонізатори знаходять контроль над уявою колонізованих народів. У той самий час, попри авторитет культурної продукції метрополії, вона здатна висловити власний досвід колоніальних угруповань, тому (пост)колоніальний простір стає полем зіткнення менталітетів і культур. В результаті виникає явище «мімікрії» (mimicry), яке переводить антиколоніальний опір у сферу культури та дозволяє колоніальним художникам шляхом деконструкції, «руйнування-повалення» (subversion) та творчої переробки імперських культурних зразків створювати власні твори. На думку Г. Бгабги, «гібридність» (hybridity), тобто. синтез колоніальної та імперської культурних традицій, хоч і суперечить вимогам «чистоти» і «самобутності», що часто висувається антиколоніальним дискурсом, насправді не означає культурну кризу або занепад, але є ефективним засобом протистояння домінуючій імперській культурі [66].

Літературознавчий аспект постколоніальних досліджень має на увазі вивчення історії та теорії так званої «постколоніальної літератури». Історично термін «постколоніальна література» приходить на зміну традиційним поняттям «література (Британського) Співдружності» та «література країн третього світу». Очевидно, що останні два позначення не користуються популярністю у постколоніальному дискурсі. Вираз «третій світ» з його конотаціями економічної відсталості та культурної провінційності, на думку постколоніальних критиків, наперед створює проблему репрезентації літератур відповідних країн і сприяє їх інтерпретації в рамках не завжди застосовних естетичних категорій європейської традиції «першого світу». Крім того, як зазначають укладачі «Антології постколоніальних досліджень» [85], поділ світу на «перший» і «третій» є наслідком бінарного мислення і передбачає, що колоніальний процес має односторонній характер, тоді як адекватне уявлення про імперіалізм можна скласти лише на основі аналізу дискурсивних практик та громадських інститутів усіх його учасників. Щодо позначення «література Співдружності», відомий письменник і критик С. Рушді у своєму есе «Літератури Співдружності не існує» наголошує на його неадекватності, оскільки замість розгляду єдиного літературного процесу

воно екстраполює у сферу літературознавства політико-економічну ситуацію, закріплену в понятті «Співдружність», коли «англійська» (британська) література займає становище центру, а нібито вторинній стосовно неї літературній продукції колоній відводиться роль периферії. З подібних причин незадовільним визнається формулювання «нові літератури англійською мовою» (new writings/literatures in English), оскільки найчастіше відповідні національні літератури мають порівняно тривалу історію, а їхня «новизна» для західної критики пояснюється зміною дослідницьких інтересів [97, с. 47, 55-58].

З урахуванням масштабів світової політики колоніалізму позначення «постколоніальна література» може бути використане дуже широко і в межі, що стосується національної літератури будь-якої країни, що має колоніальне минуле. Тому цей термін вживається не так для позначення внутрішньо єдиного літературного явища, як для вказівки на корпус художніх творів, до яких звертається постколоніальна критика.

У той самий час не дуже коректно було б стверджувати, що постколоніальні дослідження «відкривають» певний пласт творів; швидше, вони застосовують власну методологію до досить широко відомих текстів світової англомовної літератури, створюючи на основі певних критеріїв свого роду новий канон літературних діячів, які насамперед є представниками відповідних національних літератур і чия творчість має традиції критичної інтерпретації поза постколоніальним дискурсом і покликана продемонструвати, що, крім британської та американської літератури, існує значний корпус іншонаціональних художніх творів англійською мовою.

Корпус текстів, до яких звертається постколоніальна критика, часто обмежується англомовними творами. Це можна пояснити насамперед природним обмеженням мовної доступності текстів для західних літературознавців, за що постколоніальні дослідження викликають нарікання з боку радикальніших національних критиків, які стверджують, що в спробі демаргіналізації національних літератур екс-колоніальних країн постколоніальні критики продовжують дискримінацію за мовною ознакою. Водночас постколоніальною теорією вироблено досить переконливі та методологічно послідовні аргументи, що дозволяють виключити з уваги літературу іншими мовами екс-колоніальних держав. Оскільки постколоніальна критика є перш за все черговою школою аналізу дискурсу, саме зіткнення в рамках імперської мови колоніальних та антиколоніальних інтенцій дає змогу простежити дискурсивні стратегії

антиколоніального опору. Крім того, Б. Ешкрофт, Г. Гріффітс і Х. Тіффін відзначають, що «придушення постколоніального голосу» (silencing of the post-colonial voices) національними мовами та мовами корінного населення, якому приділяється значна увага в критичних роботах останніх років, є швидше фігурою мови, ніж реально існуючою проблемою [85, р. 4]. У сучасній регіональній та національній критиці часто підкреслюється переважна дія імперських і скопійованих з них місцевих громадських інститутів на доколоніальні культури, проте прихильники цієї точки зору нерідко не беруть до уваги, що такі мови та культури, хоча й зазнають змін у результаті «колоніальної зустрічі» (colonial contact/encounter), становлять невід'ємну частину повсякденного життя людей. Не впадаючи в крайнощі «нативістського» підходу, постколоніальна критика, вважають дослідники, не повинна забувати про те, що вона виконує швидше додаткову, ніж заміну роль у справі вивчення та популяризації корінних мов колоніальних угруповань, інакше вона ризикує перетворитися на новий дискурс, що колонізує (a coloniser in its turn). Іншими словами, постколоніальні дослідження не можуть замінити спеціального вивчення національних літератур.

Як і у випадку з постмодернізмом, у постколоніальній теорії використовуються різні значення приставки «пост-» у слові «постколоніалізм», що накладає обмеження на обсяг досліджуваного матеріалу. У першому випадку відлік «постколоніального стану» починається з найпершої «колоніальної зустрічі». Прихильники такого вживання спираються знову ж таки на авторитет Б. Ешкрофта, Г. Гріффітса і Х. Тіффін, які вважають, що прикметник «постколоніальний» характеризує культуру відповідних країн, починаючи з моменту колонізації і до теперішнього часу. Друге тлумачення прикметника «постколоніальний» є найбільш очевидним, оскільки легко може бути відновлено з його внутрішньої форми - «час після закінчення колонізації». Нарешті, приставка «пост-» може бути позбавлена відтінку темпоральності і використовуватися для позначення певної критичної позиції, з якої можна проаналізувати сучасний стан світу, відзначений як наслідками колоніалізму, так і неокolonіальними проявами [85, р. XV].

У геополітичному сенсі прикметник «постколоніальний» зазвичай вживається стосовно двох груп держав і регіонів. З одного боку, йдеться про власне колонії - держави, що перебували під владою західних метрополій; як приклад можна навести Індію, країни Африки, Вест-Індії. З іншого боку, постколоніальна проблематика нерідко поширюється і так

звані «колонії поселенців» (settler/invader colonies), чия історія починається із заселення європейцями малоосвоєних територій, з яких витісняється корінне населення; до цієї групи належать передусім колишні британські домініони – Канада, Австралія, Нова Зеландія. Очевидно, що ці групи держав мають зовсім різний колоніальний досвід, який може бути об'єднаний під однією рубрикою тільки надзвичайно широким вживанням слова «постколоніалізм». Якщо в першому випадку йдеться про політико-економічне та культурне підпорядкування інших народів, що породжує різні форми активного антиколоніального опору, то в другому «колоніальний суб'єкт» (colonial subject) генетично пов'язаний з метрополією, а його підпорядкований стан носить швидше метафоричний характер і проявляється в формі відчуття культурної провінційності по відношенню до неї (крім проблематики корінного населення).

Для позначення особливої ситуації колишніх домініонів у систему «перший-третій світ» нерідко вводиться ще одна складова - «другий світ», який, за словами Стівена Слемона, є «проміжною формою колоніалізму» (colonialism's middle ground) [99, p. 107]. На відміну від «третього світу», «другий світ» позбавлений ілюзії стабільності та визначеності опозицій «я-інший», «тут-там» і т.п., тому антиколоніальний опір (resistance) в літературі переходить з рівня проблематики в саму структуру художнього тексту, оскільки спрямовано дискурсивні практики, які є зовнішніми стосовно нього. Письменник та текст «другого світу» неминуче усвідомлюють себе співучасниками колоніального присвоєння території, культурного голосу та способів репрезентації. У будь-якому випадку, стверджує С. Слемон, зарахування країн «другого світу» до постколоніальних можливе лише з відповідними застереженнями [99, p. 109-110].

Не можна не відзначити, що історія колишніх британських домініонів певною мірою нагадує історію США, що спочатку являли собою «колонію поселенців». Не дивно, що історія культури цих держав також має певну схожість, що створює підстави говорити про загальне колоніальне минуле країн американського континенту і проводити паралелі між американською та канадською культурами, коли остання повторює на століття пізніше етапи розвитку першої. Проте постколоніальні дослідження відносять США до метрополій на підставі їхнього панівного політико-економічного та культурного статусу в сучасному світі, що ще раз свідчить про нестачу історичної конкретності методології даного критичного спрямування.

Водночас саме в США постколоніальні дослідження розвиваються найактивніше, і сучасна критика приділяє чимало уваги унікальній ситуації, коли найбільш значні художні твори створюються вихідцями з экс-колоніальних спільнот, тоді як найбільш радикальна критична теорія породжується імперськими центрами, що колись панували над ними. . Стосовно метрополій широке тлумачення терміна « постколоніалізм » дозволяє розглядати у межах даного критичного напрями питання маргінальності, що з їх сучасним багатоетнічним складом. Так, у США із постколоніальною проблематикою перетинається традиційна афро-американська тема. Крім того, в рамках постколоніалізму країни, що історично були колоніями поселенців, нерідко розглядаються як «метрополії» по відношенню до корінного населення, іммігрантів та етнічних меншин, які виявляються маргінальними по відношенню до домінуючої культури.

Сказане пояснює існування різних, але взаємодоповнюючих точок зору обсяг і зміст поняття «постколоніальна література» залежно від критеріїв, що використовуються його визначення. У першому випадку під постколоніальними літературами розуміються літературні традиції країн, що мають у своїй історії досвід колонізації. Множина в даному випадку вказує на принципову гетерогенність відповідних літературних традицій та їх незведення до універсалістських понять на кшталт «літератури Співдружності» або «літератури країн третього світу». Очевидно, що систематичне вивчення постколоніальної літератури в такому широкому розумінні має на увазі звернення до сотень літературних персоналій, як мінімум, останніх двох століть. Так, у тритомній «Енциклопедії постколоніальних літератур англійською мовою» згадується близько 600 письменників та діячів культури країн Африки, індійського субконтиненту, регіону Карибського моря та Тихоокеанського басейну, а також Канади, Австралії та Нової Зеландії, до яких входять – якщо обмежитися лише Індією – постаті такого масштабу, як Р. Тагор, Дж. Неру та М. Ганді.

Другий варіант тлумачення терміна «постколоніальна література» визначається тим, що префікс «пост-» формально вказує на закінчення колонізації. Зростання національно-визвольного руху на колоніальних державах у першій половині ХХ ст. супроводжується сплеском культурної активності, тому не дивно, що саме в цей період з'являються письменники, які значно впливають на літературно-ідейний клімат далеко за межами своєї країни. Художні твори та есеїстика цих письменників нерідко

визнаються прямими попередниками сучасної постколоніальної теорії. Зайве говорити про те, що залежно від регіонального контексту та установок дослідника цей список може бути продовжений і що в останні десятиліття з'являються нові імена. Серед письменників, творчість яких належить до постколоніальної літератури – представники різних країн та регіонів колишньої Британської імперії, які є лауреатами великих міжнародних премій останніх десятиліть, зокрема Нобелівської, Букерівської та Літературної премії Співдружності. Що стосується колишніх британських домініонів – Канади, Австралії та Нової Зеландії – особливості їх (пост)колоніального стану та відсутність у них, на відміну від країн попередньої групи, подвійної літературної традиції (на мовах імперії та колонії відповідно) дозволяє дослідникам відносити до постколоніальної літератури значний корпус художніх творів, створених у цих країнах у ХХ ст.

Нарешті, ще одне вживання терміна «постколоніальна література», мабуть, більше за інших наближає його до статусу самостійного літературного явища сучасності, якому, скоріше, підходить визначення «мультикультурна література». Для характеристики цього явища є доречним навести висловлювання відомого британського літературознавця Мальколма Бредбері стосовно сучасної британської літератури: «письменники почали зображувати зростаючий мультикультуралізм сучасного британського життя, а деякі з найзначніших романістів 80-х років самі були бікультурними за походженням: Салман Рушді народився в Індії, Адам Замесзад – у Пакистані, Тімоті Мо – в Гонконзі, Кадзуо Ішігуро – в Японії, Бен Окрі – в Нігерії, Керил Філліпс – у Сент-Кітсі в Карибському регіоні. Нова естетична багатшаровість живилася багатьма речами: не тільки мультикультуралізмом і зростанням постколоніальної інтелектуальної культури, а й розширенням ринку, мінливою культурною текстурою і мішаниною британського життя, роллю Лондона, який поступово ставав головним видавничим центром для міжнародної англійської літератури, відчуттям того, що сучасний роман, як висловився Рушді, вільно пливе «морем історій»» [45, р. 414].

Унікальність даного літературного явища полягає в тому, що письменники, що його представляють, не можуть бути однозначно віднесені до якоїсь однієї національної літератури, і часто країни їх походження заперечують у метрополій право відносити їх до власної культурної традиції.

Слід зазначити, що можливість нового, неканонічного прочитання творів, що складають основну спадщину світової літератури, останнім часом активно використовується постструктуралізмом і американською школою деконструкції. Англійськомовні постколоніальні дослідження звертаються до найширшого спектру творів, що входять до канону британської літератури. Так, постаті Просперо та Калібана із шекспірівської «Бурі» стають метафоричним виразом колоніальних відносин підпорядкування; «Робінзон Крузо» та «Подорожі Гулівера» - дорожніми записками європейця, який знайомить своїх співвітчизників з Іншими - несхожими і найчастіше менш розвиненими цивілізаціями. У вікторіанську епоху колоніальна тема нерідко служить способом розвитку сюжету художнього твору, тоді як тема освіти та виховання переноситься зі сфери текстуальності у реальний світ і стає практичним керівництвом для чиновників, які знають відповідні питання у колоніях. Нарешті, найбільш гостра полеміка постколоніальних досліджень та літератури пов'язана з творчістю письменників епохи імперіалізму кінця XIX – початку XX ст, серед яких виділяються Дж. Конрад, Р. Кіплінг та Е.М. Форстер.

Характерною рисою постколоніальних досліджень є спроби встановити критичну дистанцію щодо постмодернізму. Як зазначає Лінда Гатчен із покликанням на більш ранню працю С. Слемона, основний фактор породження постколоніального та постмодерного тексту відрізняється: якщо в першому випадку ним є «колоніальний контакт» (colonial encounter), то в другому - сама «система письма» (the system of writing itself) [85, p. 131]. Неоднозначний соціально-політичний характер постмодернізму полягає в його релятивізмі, у наданні рівної ваги протилежностям, небажанні виносити судження, що лише сприяє підтримці існуючого порядку речей та запереченню ефективності будь-якої соціальної дії. Таким чином, критичний потенціал постмодернізму стосовно (західних) культурних домінантів обмежується його участю у їх легітимації.

Незважаючи на часом діаметрально протилежні результати, до яких призводять постмодерністська і постколоніальна теорія - уникнення реальності до тексту або від тексту в соціологію відповідно, вони безсумнівно пов'язані між собою опорою на впливові соціально-критичні, філософські та літературознавчі концепції другої половини XX ст. Крім того, багато дослідників, які задавали в 80-ті роки. тон і напрям дискусій про постмодернізм, нині беруть активну участь у обговоренні

постколоніальної проблематики (Т. д'Ан, Ф. Джеймсон, Л. Гатчен та інших.). Що стосується художньої практики, то між постмодернізмом та постколоніалізмом існує значна схожість не тільки на проблемно-тематичному рівні (підвищена увага до питань історії та маргіальності), а й на рівні поетики (звернення до магічного реалізму, використання фрагментарної композиції, художніх прийомів іронії та алегорії).

Розвиток англоканадської літератури в 1960-х рр. збігся з черговим витком зростання національної самосвідомості, а також зі становленням постколоніальної культурної парадигми, що завершує розпад британської імперії. Зростання числа письменників, що походять з національних і етнічних меншин, відповідає інтересам дедалі більш багатонаціональної читацької аудиторії. У цей час відбувається відхід від реалістичного традиціоналізму та полеміки навколо національного культурного самовизначення, що супроводжується, зокрема, й пошуками способів художнього осмислення історії та культури Канади.

Лінда Гатчен характеризує постколоніальну критику як одне із концептуальних зрушень у літературознавстві останнього часу і вважає її складовою нової критичної парадигми, що приходить на зміну формалізму та теорії читацького відгуку, що успадковує ідею постструктуралізму про соціально-політичну обумовленість текстів культури та бере до уваги класову, гендерну і т.ін. приналежність критика як чинник, що визначає переваги та обмеження його інтерпретації художніх творів. Даний критичний напрямок відкриває перспективи аналізу різних проявів маргіальності, якими характеризується Канада як внаслідок її становища у світовій культурі, так і через її поліетнічний склад. «Канадське відродження» 1960-1970-х рр. хронологічно збігається з появою великої кількості письменників-іммігрантів, чия творчість може розглядатися з постколоніальної точки зору.

Постколоніальний дискурс взаємодіє з іншими різновидами сучасної культурної критики, спрямованими на репрезентацію маргіальних соціально-культурних груп (фемінізм, мультикультуралізм). На окрему увагу заслуговує проблема співвідношення постмодернізму і постколоніалізму як ідейних течій, що впливають на цілий спектр гуманітарних наук, і як літературних явищ. У першому випадку їхня спільність полягає в опорі на понятійний апарат постструктуралізму, відмінність - у трактуванні загальних категорій. У другому випадку постмодерністська і постколоніальна література мають змістовну і структурну подібність, що виражається в спільності тематики та

використанні художніх прийомів, які за традицією прийнято відносити до «постмодерної поетики». У той же час постмодернізм відрізняється переважною увагою до художнього тексту, питань мистецтва та культури, тоді як постколоніалізм характеризується великим соціально-критичним потенціалом.

У канадському контексті постмодерністський та постколоніальний дискурси поєднує постановка проблеми про національно-культурну самобутність чи провінційність. Однак якщо в першому випадку йдеться про загальні питання канадського історичного шляху та взаємодії з більш старшими культурами, то в другому робиться спроба осмислення конкретного досвіду колонізації, статусу корінного населення та реалій поліетнічного суспільства.

Як влучно зауважив Н. Фрай, «питання канадської ідентичності, наскільки вона впливає на творчу уяву, зовсім не є «канадським» питанням, а питанням регіоналізму» [57, р. XXII].

Канада відмовилася від ідеї «плавильного котла», яка була оголошена принципом національно-культурної трансформації у США; натомість країна стала на шлях створення такої моделі ідентифікації, яка будувалась на відмінностях, а не схожості, на створенні національної культури з урахуванням досвіду етнічних груп, в якому був єдиний спільний елемент - зв'язок кожного з заокеанською культурою [див. : 100]. Саме в Канаді в 60-70 рр. XX ст. виникла оригінальна, автентична національна політика - єдність у різноманітності, головна мета якої полягала в тому, щоб допомогти іммігрантам зберегти свої етнічні риси і, водночас, утворити цілісну культуру [17, с. 36].

Розвиток постколоніальної літератури відбив і етапи формування канадської національної свідомості: спочатку письменники були лише представниками колонії, і тільки згодом, коли вони звільнилися від будь-якої стримуючої сили, розкрився увесь потенціал літератури [42, р. 4-6]. Письменниками, які в XX столітті найбільшою мірою спричинилися до ствердження канадської національної ідентичності, стали Маргарет Етвуд, Маргарет Лоуренс, Морлі Келлеген, В. Робертсон Дейвіс, Малкольм Лаурі та ін. Саме література в Канаді стала тією рушійною силою, що створила можливість для канадців позбутися відчуття маргінальності та меншовартості та сформувати цілком унікальну націю.

Цю думку стверджує відома письменниця Маргарет Етвуд у програмній для канадського літературознавства студії «Вживання»: «Канада – це простір, у якому ми заблукали, а література – це не тільки

дзеркало канадського способу життя, а й «мапа», яку канадці повинні навчитись читати» [43, р. 18-19]. Авторка при цьому наголошує, що для мешканців Канади набуття такого знання є не розкішшю, а необхідністю: «без цього знання нація не виживе» [там само].

Українська дослідниця канадської літератури Наталія Овчаренко, характеризуючи проблеми формування канадської ідентичності, також наголошує, «з одного боку, на процесі фрагментизації, який її супроводжує в силу психологічної конвергенції різних культур, з другого - всупереч тезі про неможливість усвідомити «іншість» власного «єго» - на її фактичному ствердженні, що, в комплексі, й становить сутність класичного для Канади поняття *double vision*» [29, с. 286].

Вказане поняття було розроблене видатним канадським літературознавцем Нортропом Фраєм. Протягом п'ятдесяти років Фрай розвивав концепцію, згідно з якою національна ідентичність і розвиток культури — процеси взаємозалежні. Саме такий кут зору, традиційний для канадської критики, надав теорії Н. Фрая архетипічного, міфопоетичного характеру, а написані вченим томи праць дають можливість говорити про сформований ним власний науковий канон. Згадана теорія мала величезний вплив на канадських письменників і критиків наступних десятиліть. А особливо в часи, коли канадській самототожності почала загрожувати американська культурна експансія. Тоді Н. Фрай зауважив, що найосновнішим для канадських інтелектуалів є бажання ідентифікувати себе через свою художню літературу. Учений «відпрацьовує» пасторальну версію англоканадської літературної історії. Він виступив із концепцією одночасності актів творення історії культури, особистої та національної самототожності, а також необхідності примирення як людини з людиною, так і людини з природою [див. : 28, с. 34]. Н. Фрай інтерпретував історію канадської літератури як романсе про творення ідеї самототожності. При цьому найважливішу роль у ствердженні «почуття ідентичності» в канадцях відіграє культура: «сучасну Канаду з її деморалізованим урядом і хаотичною економікою утримує, здається, лише її жива і сформована культура...» [61, р. 182].

1.3. Етапи творчої біографії В. Робертсона Дейвіса та основні вектори наукового вивчення спадщини письменника.

Творчість Вільяма Робертсона Дейвіса займає одне з чільних місць в історії канадської літератури другої половини ХХ століття чільне і є яскравим взірцем її національно-культурної своєрідності. Письменник

знаний у світі насамперед своїми трилогіями («Солтертонська»: «Буря» (1951), «Закваска злості» (1954), «Суміш вад» (1958), «Дептфордська»: «П'ятий персонаж» (1970), «Мантикора» (1972), «Світ чудес» (1975), «Корнішська»: «Повсталі янголи» (1981), «Те, що закладено в кістках» (1985), «Ліра Орфея» (1988), незавершена «Торонтська»: «Мерзер, або Блукаючий дух» (1991), «Хитрун» (1995)). Для романів письменника характерним є широке коло тем і проблем, різноманітність характерів, сюжетно-композиційна багатоплановість, міфопоетична образність.

Для канадської літератури друга половина ХХ століття стала періодом позбавлення периферійного статусу й усвідомлення своєї повноцінності та унікальної самосвідомості. Канадська літературознавиця та письменниця Маргарет Етвуд говорить, що виживання стало для канадців ключовим поняттям, постійна боротьба за яке, спочатку фізичне, а потім духовне, зробила з них справжніх прагматиків, а зовсім не романтиків [43, р. 23]. Серед літераторів, які творили канадську літературну ідентичність, слід виділити таких: Леонард Коен, Маргарет Етвуд, Фарлі Мовет, Мордекай Річлер, Габріель Руа, Енн Карсон, Норман Левінь, Ірвінг Лейтон, Маргарет Лоренс, Морлі Каллаган, Керол Шилдс та ін. Достойне місце в ряду цих літераторів займає і В. Робертсон Дейвіс.

Канадська Енциклопедія (The Canadian Encyclopedia) зазначає, що Робертсон Дейвіс є Членом Ордену Канади, лауреатом літературної премії Генерала Губернатора, засновником та ректором Massey College, а також одним із найпопулярніших та найвпливовіших серед «людей, що пишуть» («men of letters» – як сам себе любив називати письменник) [86].

Найвиразнішою ознакою романістики автора є психологізм. Його герої відзначаються об'ємністю, адже розкриваються повноцінно у кожному з романів трилогії. Письменник використовує різноманітні архетипи, фольклорні елементи – від першовитоків Гетевого «Фауста» до французького алегоричного «Роману про Лиса» чи «бомарі» у традиціях культури народу ромів. Романи насичені інтертекстуальними (Рабле), інтермедіальними (колекція Френсіса Корніша) зв'язками, а також великою кількістю біблійних алюзій та шарад з іменами. До прикладу, в романі «Бунтівні ангели» одну з героїнь звать Марія Магдалина Феотокі (алюзія на біблійну блудницю, яка стала послідовницею Христа), також з'являється професор Холліер, тобто святий, чи «святіший» (алюзія на Ісуса Христа) та Симон Даркур (алюзія на апостола Петра). Промовисті імена допомагають розкрити сутність персонажів та правильно зрозуміти їх місце в художній системі твору.

Перша, «Солтертонська трилогія», – це три романи про труднощі розвитку культурного життя в Канаді: «Tempest-Tost» (1951), «Leaven of Malice» (1954), «A Mixture of Frailties» (1958). Вона принесла Робертсону Дейвісу нагороду Стівена Лікока за його неперевершений гумор, хоча, як зазначає автор, працювати з комедійними жанрами чи просто епізодами набагато важче, ніж із трагедійними. Вже перша трилогія автора засвідчує ерудицію та глибокі знання автора з міфології.

Найбільш відомою у художньому спадку Робертсона Дейвіса є його філософсько-магічна «Дептфордська трилогія» (романи «Fifth Business», 1970; «The Manticore», 1972; «The World of Wonders», 1975). Як зазначає Н. Овчаренко, «у літературі Канади в останні десятиліття минулого століття стає помітною популярність романної форми, що лише зовні нагадує конвенційну історичну прозу, де використані історичні факти та сюжети, щоби поглиблено розглянути загальноекзистенційні, цивілізаційні проблеми...» [26, с. 61]. Цей принцип реалізується вже в романі «П'ятий персонаж»: трьох основних персонажів зіштовхує нібито випадковий епізод долі (сніжок із рожевим гранітом всередині, удар від якого призводить до божевілля жінки священника), що спричиняє їхні подальші життєві долі.

Сюжети усіх трьох романів просякнуті мотивами юнгіанської психології, особливо яскраво це втілюється в романі «Мантікора» під час візитів Дейві Стонтонна до психіатра-юнгіанця. Історія складних стосунків персонажів знаходить розв'язку у переповненому міфічними алузіями й гротескним зображенням світу цирку романі «Світ чудес».

Третя, «Корнішська трилогія», складається з романів «The Rebel Angels», 1970; «What Bred's in Bone», 1985; «The Lyre of Orpheus», 1989. Усі події тут пов'язані смертю однієї людини – Френсіса Корніша. Величний спадок зі мистецькими шедеврами керує життям головних героїв, а сама історія розгортається, наповнюючись численними художніми містифікаціями та загадками.

До «Торонтської трилогії» входять два романи: «Murther and Walking Spirits» (1991) і «The Cunning Man» (1994). Перший роман є своєрідною ghost story (оповіддю привида). Її головний герой, Гіл Джилмартін, помер, і по смерті потрапив на дивний кіносеанс, де бачить фільми про своїх предків. Тут Дейвіс реалізує актуальне національне питання в канадській літературі. Другий роман представляє собою мемуари надзвичайного лікаря Джонатана Хуллага, який може розкривати таємниці, які до цього не могли розгадати інші.

Таким чином, у романах Робертсона Дейвіса можна простежити не лише історії непересічних персонажів, а й еволюцію канадської культури. Якщо в «Солтертонській трилогії» вона перебуває на маргінесі, то в «Дептфортській» вже набуває національної самостійності, намагається самовиразитись. Кульмінація проблеми оригінальності чи вторинності культури реалізується в останній завершеній трилогії – «Корнішській». Усі проблеми, які зачіпає письменник, проводяться крізь призму мистецтва, художньої майстерності, міфопоетики тощо. Через сюжети своїх романів Робертсон Дейвіс транслює національну модель поведінки та світогляду, які допомагають читачеві витворювати власні ціннісні орієнтири та світоглядні вподобання. Це дає можливість не лише досягнути проблеми, які порушуються за допомогою стосунків персонажів, але й зрозуміти сучасне життя Канади з погляду набутого національно-культурного досвіду та зрозуміти загальнолюдський сенс буття.

Попри те, що Робертсон Дейвіс є визнаним майстром психологічної прози, «одним із найвидатніших новелістів сучасності» (М. Бредбері), автором значної кількості романів, драматургічних творів, актуальної публіцистики і літературної критики, він досі залишається однією з найбільш дискусійних постатей новітньої англійськомовної літератури Канади. Загальний інтерес до його художньої спадщини виник на межі ХХ і ХХІ ст., коли про нього стали писати монографії, захищати дисертації, публікувати інтерв'ю і спогади. Однак і зараз багато проблем його творчості потребують подальшого вивчення. Проза Робертсона Дейвіса розглядається в різних аспектах і в різних методологічних параметрах, вчені-академісти і критики далеко не завжди бувають одноставними у своїх думках щодо місця й ролі письменника в новітньому літературному процесі.

Багатоплановість творчості Робертсона Дейвіса та пошуки ним нових шляхів розвитку канадської художньої словесності створюють підстави для прочитання його творів із використанням різноманітних методологічних стратегій. Одним із найбільш продуктивних напрямів вивчення творчості Робертсона Дейвіса майже від початку його входження в літературний світ стало досягнення художнього методу цього автора, особливостей включення в його поетико-стильову парадигму полівекторних традицій, від античності й середньовіччя до постмодерністських експериментів. Наприклад, В.Дж. Кіт вказував на ідейно-змістові, естетичні, сюжетні, образні перегуки творів з давньогрецькою і кельтською міфологією, літературою англійського і

французького Ренесансу, традицією комічного роману тощо [76, р. 175-190.].

Найбільш представницькою в дослідженнях про Робертсона Дейвіса є так звана біографічна критика, тобто вивчення творчості письменника через призму подій та обставин його життя та віднайдення власне біографічних чинників творчої еволюції письменника й елементів автобіографізму в його книгах. Авторами, які, мабуть, найбільшою мірою долучилися до вивчення біографії Робертсона Дейвіса, зокрема й в аспектах її зіставлення з творами письменника, є Дж.С. Грант [62], Л. Даймонд-Най [53]. Так, Джудіт Скеггтон Грант, спираючись на численні інтерв'ю з самим канадським романістом і маючи доступ до його записників і сімейних документів, у докладному викладі біографії письменника водночас простежує еволюцію його творчості та зв'язок між життям та художніми пошуками. Ця публікація, на думку багатьох інших учених, стала найбільш ґрунтовним біографічним дослідженням Робертсона Дейвіса, хоча й у ній і відзначали надмір документальності.

Широкий резонанс у критиці мало й дослідження і згадане вище дослідження Лінн Даймонд-Най. Авторка виявила в ньому стосунки письменника з його літературним і академічним оточенням, приділивши водночас увагу окремим особливостям сюжетної та наративної організації творів Робертсона Дейвіса. Компактною і змістовною є й стаття Синтії Шугерс про життя і творчість канадського автора в «Енциклопедії прози ХХ ст.» [103].

Обширний матеріал для вивчення життя і творчості Робертсона Дейвіса представляють і його власні рефлексії щодо «читання, писання і світу книг», зібрані в колекції авторських лекцій, промов, літературних оглядів, пародій та есеїв під симптоматичною назвою «Веселе серце» [90], а також його кореспонденція із літературними агентами та близькими людьми [89].

Останнім часом вивчення творчості Робертсона Дейвіса спрямовано головним чином у площину представленої в його книгах національно-культурної проблематики, яка має очевидний ухил у мультикультуралізм з огляду на актуалізацію процесів глобалізації у світі та усвідомлення сучасною гуманітаристикою підвищеної значущості полікультурних діалогів. Сучасну інтерпретацію цього напрямку в студіях про Робертсона Дейвіса слід пов'язати з іменем Сабіни Джексон, у монографії якої дається критичний аналіз культурно-світоглядної позиції письменника та

особливостей її художнього втілення в творчості автора «канадських трилогій» під знаком пошуку національної ідентичності [71].

Згідно з думкою Дж. С. Грант, Робертсон Дейвіс упродовж усього свого життя намагався відповісти на питання, яке турбувало всю націю, – що значить бути канадцем? Пошуки відповідей на це питання стали наскрізною темою його книг. Відтак твори письменника відбивають етапи його особистісного національного самовизначення: «його відповіді змінювались з віком і з розвитком самої країни» [62, р. 604]. Власне, сам «канадський канон», як стверджує А. Доусон, формувався паралельно із розвитком творчої індивідуальності Робертсона Дейвіса та в полеміці із визначними літературними критиками його часу [52, р. 154].

Осмислення сутності канадської ідентичності в творчості Робертсона Дейвіса відбувалося далеко не однозначно. Дослідники вказували на доволі критичне ставлення письменника до пуританської традиції та спадщини вікторіанства. Так, канадський літературознавець В. Джеймс зауважив, що вікторіанський спадок створив в Канаді «важку моральну атмосферу, яка, здавалось, придушувала особисту свободу і творчість» [72, р. 22]. Відірваність від імперії, тривале наслідування традицій вікторіанської Англії та замкненість призвели до «культурного застою», що «ускладнював створення чогось оригінального й нового, став перепорою на шляху розвитку власної культури» [47, р. 276]. Тому не випадковим видається той поворот сюжету в романі «Те, що закладено в кістках» з «Корнішської трилогії», одному з найбільш значущих творів письменника на цю тему, коли канадське суспільство не сприймає екстраординарні прояви художнього таланту Френсіса Корніша, через що він сповнюється думками про неспроможність канадців створити щось своє і приймає рішення покинути стежу митця.

На думку Наталії Овчаренко, творчість Робертсона Дейвіса засвідчила нову хвилю інтересу канадської художньої літератури і літературознавства до норм пуританської моралі, що вказувало на прагнення канадців з'ясувати витоки свого походження, чинники і складники канадського національного характеру. «Письменників-пуритани» уявляли собі світ складною системою взаємозв'язків між матеріальним і духовним світом, що викликало до життя специфічну палітру художніх засобів, заснованих на символічній знаковості. Відтак і художній світ канадських письменників часто сповнений речей, що мають «найрізноманітніші символічні значення, часто набагато складніші, ніж звичайні алегорії. До певної міри символіка сучасної канадської прози бере

початок саме в пуританській естетиці, але водночас заперечує її. Цей процес яскраво засвідчує суто канадський персонаж роману Робертсона Дейвіса (мається на увазі роман «Що закладено в кістках». – О.К., О.К.), побудований на двох нібито взаємозаперечних складових — елементах ренесансу й вікторіанства [28, с. 41].

Успадковуючи традиції вікторіанства і водночас переосмислюючи і трансформуючи їх, Робертсон Дейвіс, як відзначає В.Дж. Кіт у статті «Коріння фентезі: документ і винахід у творчості Робертсона Дейвіса», створює «вигадливі структури з усіма пасмами, належним чином зав'язаними на кінцях, які демонструють винахідливість, що була доволі поширеною за часів Джейн Остін чи навіть Чарльза Діккенса» [76, р. 177]. В іншій праці цього відомого дослідника різних англійськомовних літератур стверджується, що, подібно до вікторіанських класиків, Робертсон Дейвіс створює у своїх романах багатопланові структурно-об'єднувальні образи, які використовуються не тільки як можливість словесної гри, а є способом класифікації епізодів твору і зведення його окремих частин роману цілісність. Як приклад дослідник проводить паралелі між описом історії університету в романі «Повсталі янголи» як «трьох важких томів непросвітленого лайна» (*three heavy volumes of unilluminated crap*) та «куп сміття» (*dust-heaps*) в романі Ч. Діккенса «Наш спільний друг» [75, р. 196].

Парадоксально, що в такому амбівалентному ставленні до вікторіанської традиції відбилася й новітня, постмодерністська орієнтація сучасної канадської літератури. Як стверджує канадський літературознавець Кен Норріс, у своєму світобаченні Канада залишалася вікторіанською майже до 1945 року, а потім «рушила прямісінько від вікторіанства до постмодернізму» [цит. за: 28, с. 41].

Творчість Робертсона Дейвіса, згідно з твердженням багатьох критиків, яскраво демонструє також і відчутний баланс між Британською та Американською моделями культурного розвитку. Цей баланс, як уважає канадський дослідник В.Дж. Кіт, зрештою був усвідомлений як канадська незалежна позиція [74, р. 116].

Ще одним важливим напрямком студій Робертсонової творчості є вивчення особливостей його психологізму, який часто визнається домінантою поетики письменника, та його зв'язків із психоаналізом, переважно у варіанті К.Г. Юнга. Так, Патрісія Монк у монографії «Менша близькість: Юнгіанська самість у романах Робертсона Дейвіса» [82] простежує розвиток ідей швейцарського аналітика від ранніх творів

письменника до «Дептфордської трилогії», у романах якої найбільшою мірою втілюється інтерес автора до концепцій аналітичної психології. В романі «П'ятий персонаж» Робертсон Дейвіс «продовжує намагатися визначити людську ідентичність і створює роман, який дуже відрізняється від усіх його попередніх. Він використовує парадигму ілюзії та юнгівську психологему індивідуалізації, але між «Змішанням слабкостей» (третій роман «Солтертонської трилогії», опублікований 1958 р. – О.К., О.К.) і «П'ятим персонажем» фокус його інтересів зміщується, а його художні навички розвиваються, так що в «П'ятому персонажі» трактування ілюзії та індивідуалізації не лише ускладнюється, але й стає більш тісно інтегрованим...» [82, р. 74]. Середина частина «Дептфордської трилогії» – роман «Мантиторі» – «на перший погляд здається дуже простою книгою, яка для одного рецензента виглядає як «захоплюючий посібник із заповідей Карла Юнга», а для іншого як «беззаперечно все про Юнга». Але це оманлива простота, тому що в «Мантиторі» навіть більше, ніж у «П'ятому персонажі» діє характерна Дейвісова амбівалентність...» [Ibid., р. 105.]

У розвідці Лінди Ламонт-Стюарт «Робертсон Дейвіс й доктрина елітарності: Ідеологічна критика «Корнішської трилогії»» простежено академічний, міфологічний, мистецький дискурси та дискурси астрології, алхімії, карт таро, психоаналізу Юнга і англіканської теології [47, р. 278].

У цьому контексті вельми слушними виглядають міркування Наталії Овчаренко щодо зв'язку Робертсонової міфології з юнганством, що, своєю чергою, корелює з теорією міфу видатного канадського культуролога і літературознавця Нортропа Фрая. «Спираючись на стару мелодраму та теорію К. Юнга, письменник, слідом за Н. Фраєм, спробував довести, що джерела мистецтва — в міфології, і що навіть найфантастичніші казки приваблюватимуть читача, якщо їхні корені лежать досить глибоко в «колективному підсвідомому»» [28, с. 43]. Українська дослідниця доречно цитує Н. Фрая та його оцінку творів Р. Дейвіса як «сардонічного дослідження тріумфу соціальної міфології над міфологією творчою». При цьому Фрай наголошує на «зрілості й індивідуалізації» творчості свого співвітчизника [57, р. 238.].

Окремим напрямом дослідження літературної спадщини Робертсона Дейвіса є виявлення жанрових особливостей його творів. Дослідники сходяться на тому, що його романи тяжіють до синтезу різних складників. У них виявляють насамперед елементи психологічного жанру, роману виховання, роману про митця, культурологічного й академічного романів. На думку канадської дослідниці Глен Вілмоут, роман виховання став

«символічною формою, завдяки якій суспільство крізь концептуальні лінзи молоді намагалось надати значення своєму збентеженому я» [105, р. 25]. Називаючи Bildungsroman, тобто роман виховання одним із базових жанрів для канадського національно-культурного дискурсу, дослідниця зазначає, що цей жанр, хоча і підняв багато проблем та дав на них відповіді, не зміг вповні задовольнити дискусію, що тривала у канадській культурі на поч. ХХ ст. [там само, р. 13-19]. Відтак згодом роман виховання, як наголошує інший дослідник, набуває більш інтимної, психологічної форми оповіді і навіть внутрішнього протесту, поєднуючись з романом-сповіддю [104, р. 13].

Переосмислення ролі діячів культури, що «надавали голос» країні, актуалізувало такий різновид прози, як роман про митця, і, відповідно, спричинило зміни в статусі образу митця в канадському романі. Порівняно з творами ХІХ ст. герой-митець значно частіше стає протагоністом. Його образ втілюється в архетипному для Канади образі метелика, перетворення якого з гусені на кокон і врешті на яскраве тендітне створіння вповні відбиває динаміку душевних змін автора [73, р. 178]. Відтак мистецька тема постала як один із варіантів становлення ідентичності самих письменників крізь художні тексти. Бажання висловитись, як вважає Вільям Герберт Нью, порушило в романі ще іншу постколоніальну проблему – проблему мови, особливо серед тих письменників, для яких англійська чи французька не були рідними, тому не лише герой шукав потрібні слова, але й сам автор [83, р. 43]. З іншого боку, роман про мистецтво виник у відповідь на закиди, що в Канаді не існувало власного мистецтва, і відтворив на художньому рівні його розвиток у процесі становлення нації.

Надалі, як зазначає канадський літературознавець Дейвід Вільямс, «спокутний вилив духовної автобіографії перетворюється у магістральний естетичний рух, у якому митець протиставляє себе своїй епосі, віддаляючись від суспільства заради його спасіння» [104, р. 13].]. Саме такі процеси спостерігаємо в Робертсонових романах про митця, особливо в тих, що склали «Корнішську трилогію». На цьому неодноразово наголошували дослідники даного циклу Віктор Ламс [77]; Джеймс Снайдер [101], Наталя Овчаренко [28], Катерина Козлова [18]).

Важливим напрямом вивчення художньої спадщини В. Робертсона Дейвіса стало з'ясування домінантних аспектів поетики письменника. Специфіку новаторських зображально-виражальних засобів в романах автора досліджували Ліхуа Гуї [64], Фреда Хіміон [65]. На роль

інтертекстуальних вкраплень у книжках письменника вказували Джанет Мітчелл [81]. Про співвідношення магічного і реалістичного в поезиці автора писав канадський літературознавець Стівен Хаузер, який назвав Робертсона Дейвіса «найбільшим магічним нереалістом століття» [Цит. за: 28? с. 43].

Вагомим дослідженням доробку письменника слід вважати роботу Хелен Хой про «романтику повсякденності» в творах Робертсона Дейвіса [67]. Важливою у роботі є проєкція естетичних поглядів письменника на характерологію та специфіку сюжету, а також виявлення характерних рис наративної техніки письменника, на кшталт особливостей діалогу, специфіки конфлікту.

Почасти різні напрямки і стратегії, що задіюються стосовно творчості Робертсона Дейвіса, сполучаються в цілісно-системних дослідженнях, як-от у колективній монографії «Робертсон Дейвіс: змішання протилежностей» [96], а також у збірці літературно-критичних матеріалів за редакцією Елспет Кемерон «Робертсон Дейвіс : Визнання» [95]. У цьому виданні представлені вісімнадцять найбільш знаних дослідників творчості Робертсона Дейвіса, кожен із яких розглядає різні твори письменника у певній методологічній стратегії, крізь призму якої виявляється оригінальність і багатоплановість творчості письменника.

Останнім часом творчість Робертсона Дейвіса привернула увагу й українських літературознавців. Найбільш авторитетний знавець канадської літератури Наталія Овчаренко часто згадує автора «канадських трилогій» у своїх монографіях, присвятила спеціальні дослідження окремим його творам. Низку розвідок про твори Робертсона Дейвіса здійснила Катерина Козлова [15-18]; цікавою студією про вікторіанські первні у «Корнішській трилогії» відзначилася Юлія Чернова [37].

Отже, як засвідчує аналіз науково-критичної рецепції художньої спадщини Робертсона Дейвіса його творчість цілком відповідає тенденціям розвитку новітньої світової літератури, водночас відображаючи ті складні процеси, що мають місце в сьогоднішній суспільній та літературній ситуації в Канаді.

Висновки до розділу 1

Таким чином, інтенсивний розвиток новітньої англоканадської літератури у другій половині ХХ ст. обумовлено як внутрішньо культурними процесами, так і зарубіжними впливами. Співзвучність сучасних глобалізаційних ідей актуальним проблемам канадської культури

пояснює їхнє самобутнє освоєння в національному мистецтві і дозволяє говорити про особливий «канадський варіант» сучасної світової літератури. Важливого значення для новітньої художньої практики набувають категорії саморефлексії та металітературності, окремою реалізацією яких стає діалог тексту твору з нехудожніми типами письма. Документально-художня література, основними жанровими різновидами якої є історіографічний метароман і документальна поема, відрізняється творчим переосмисленням грані між фактом та вигадкою з метою аксіологічної інтенсифікації минулого, що є закономірним для країни з відносно нетривалою історією. Не менш актуальною у канадському контексті постає категорія постколоніальності, що набуває різноманітних культурно-специфічних тлумачень.

У романах В. Робертсона Дейвіса можна простежити не лише історії непересічних персонажів, а й еволюцію канадської культури. Якщо в «Солтертонській трилогії» вона перебуває на маргінесі, то в «Дептфортській» вже набуває національної самостійності, намагається самовиразитись. Кульмінація проблеми оригінальності чи вторинності культури реалізується в останній завершеній трилогії – «Корнішській». Усі проблеми, які зачіпає письменник, проводяться крізь призму мистецтва, художньої майстерності, міфопоетики тощо. Через сюжети своїх романів Робертсон Дейвіс транслює національну модель поведінки та світогляду, які допомагають читачеві витворювати власні ціннісні орієнтири та світоглядні вподобання. Це дає можливість не лише осягнути проблеми, які порушуються за допомогою стосунків персонажів, але й зрозуміти сучасне життя Канади з погляду набутого національно-культурного досвіду та зрозуміти загальнолюдський сенс буття.

РОЗДІЛ 2.

«ДЕПТФОРДСЬКА ТРИЛОГІЯ»: ІСТОРІЯ ОДНІЄЇ ДРУЖБИ- ВОРОЖНЕЧІ В ОБРАМЛЕННІ ФІЛОСОФІЇ І МАГІЇ

2.1. Матеріалізм і духовність у романі «П'ятий персонаж»

Роман «П'ятий персонаж» відкриває «Дептфордську трилогію» В. Робертсона Дейвіса, яку часто оцінюють як найвище творіння письменника. Твір було опубліковано 1970 року, і на відміну від творів попередньої («Солтертонської») трилогії, цей роман відразу привернув увагу критиків і поставив В. Робертсона Дейвіса в число найкращих канадських літераторів другої половини ХХ ст.

Головний герой і наратор роману – викладач історії у Колборн-коледжі (вигаданий автором навчальний заклад, але дуже типовий для канадської вищої освіти того часу) на ім'я Данстебл (або Данстан) Рамзі. На початку роману Рамзі пише листа директорові коледжу з приводу опублікованої в місцевій газеті статті про його вихід на пенсію. У цій статті Рамзі був представлений в карикатурному образі недалекого провінційного вчителя, який викладає учням якусь «міфічну історію» і викликає лише іронічні посмішки колег і учнів. Обурений такою характеристикою, Данстан Рамзі нагадує директорові, що він є кавалером Хреста Вікторії, найвищої та найпочеснішої нагороди за мужність перед лицем ворога, якою могли бути нагороджені військовики з країн, підлеглих Британській короні будь-якого звання в будь-яких родах збройних сил, та цивільні особи під військовим командуванням. До того ж він є автором десяти опублікованих книг, з яких одна видана шістьма мовами сумарним тиражом близько восьмисот тисяч примірників, інша ж, як зазначає Рамзі, мала «a widening influence in the realm of mythic history about which Packer attempts to be jocose» (*зростаючий вплив на ту саму наукову дисципліну, міфічну історію, яку Пакер робить предметом своєї сумнівної дотепності*).

Цей лист професора Рамзі слугує своєрідною передмовою до його історії життя, якою і постає увесь текст твору. Цю історію Рамзі починає розповіддю про епізод із його дитинства у грудні 1908 року, який кардинальним чином вплинув на долі трьох основних персонажів твору, вихідців із невеличкого канадського містечка Дептфорд, штат Онтаріо, – самого Данстана Рамзі, його «lifelong friend and enemy» (*заклятого друга і нерозлучного ворога*) Персі Бойда Стонтонна і Пола Демпстера, сина місцевого священника, преподобного Амаси Демпстера.

Під час сварки з десятирічним Рамзі (тоді відомим як «Данстебл Рамзі»), багатий друг Рамзі Персі Бойд Стонтон сердито кидає в нього сніжку, але випадково вдаряє ним вагітну сусідку Мері Демпстер, через що вона передчасно народжує дитину. Дуже хворобливого хлопчика назвали Полом. Поведінка місіс Демпстер, яка, очевидно, була вражена серйозною психічною травмою внаслідок інциденту і важких пологів, стає, на думку мешканців містечка, все більш дивною і навіть непристойною, поки її фактично не вигнали з «благопристойної» міської спільноти після того, як її одного разу піймали під час заняття сексом з бездомним волоцюгою в гравійній ямі за залізничною колією. Це призвело до того, що і Мері Демпстер, і її син Пол стають ізгоями у селищі. В той час як Рамзі жаліє Пола і часто складає йому компанію, Стонтон відмовляється брати на себе відповідальність за кидок сніжкою.

Коли важко поранений брат Рамзі Віллі дивовижним чином одужує після того, як місіс Демпстер помолилася біля його ліжка, Рамзі починає вірити в те, що місіс Демпстер здатна творити чудеса. Така віра ще більше підтверджується після того, як Рамзі, вже будучи на фронті під час Першої світової війни чудом виживає в момент вибуху артилерійського снаряду поряд із ним, а буквально перед цим в його свідомості як видіння з'явився образ місіс Демпстер. Рамзі вижив, але втратив ліву ногу. Після пробудження від шестимісячної коми він зустрічає медсестру на ім'я Діана, доньку англійських аристократів. Вона розповідає йому, як він спочатку вважався мертвим і посмертно отримав Хрест Вікторії. Вона також повідомляє йому, що його батьки померли від хвороби «іспанки» вже після того, як отримали новину про смерть сина. Рамзі і Діана стають коханцями, але швидко розлучаються. Перш ніж Рамзі готується повернутися додому, Діана у день Різдва з його дозволу змінює його ім'я з «Данстебл» на «Данстан», маючи на увазі подібність Рамзі до святого Данстана. Від середніх віків і дотепер святий Данстан (інколи Дунстан) був одним із найпопулярніших святих в Англії, прославившись безліччю історій про свою велич, у тому числі розповідями про знамениту хитрість у перемозі над дияволом й у стійкості перед жіночими чарами.

Даний епізод у романі має сприйматися як свого роду друге народження Рамзі, початок нового етапу в його житті, коли він повертається з Європи до рідної Канади цілком іншою людиною.

Приїхавши до Дептфорда, Рамзі дізнається про суттєві переміни в містечку. Бой Стонтон одружився з Леолою Крукшанк. Сам Рамзі у підлітковому віці був небайдужий до неї, і вони навіть мали взаємну

симпатію, а коли Рамзі пішов на війну, то вона обіцяла дочекатися його повернення і досить довго писала йому романтичні листи. Однак одруження Леоли і Боя Стонтон не надто сильно вразило Рамзі, на відміну від новини про місіс Демпстер, яку після смерті преподобного і нібито божевілья самої Мері Демпстер забрала до себе її родичка. Вразила Рамзі також і новина про те, що Пол Демпстер втік із дому, щоб приєднатися до невідомого мандрівного цирку.

Рамзі стає шкільним учителем і доволі скоро створює собі репутацію ексцентрика завдяки своєму інтересу до агіології (вчення про святих). Тим часом Стонтон — тепер відомий як «Бой» (тобто Хлопець), скорочено від його другого імені — стає дуже багатим бізнесменом. Незважаючи на мовчазне неприйняття Боя через його гроші, зароблені на війні, та соціальний статус, Рамзі підтримує непросту дружбу з ним і Леолою, часто приймаючи від Боя фінансову допомогу. Пізніше Рамзі знову переконується, що місіс Демпстер є святою. Це стається після того, як він знайомиться з Джоелом Сердженером, чоловіком, який колись давно займався з місіс Демпстер сексом у гравійній ямі, і після цього дивом змінив своє життя і став мандрівним проповідником і керівником Торонтської місії благодійної організації «Лайфлайн». Цікавими є ідеї цього теперішнього проповідника.

Цікаво, що в цьому місці, пояснюючи вплив Джоела Сердженера на публіку, автор вдається до узагальнень щодо специфічної канадської меншовартості: «I was far too much a Canadian, deeply if unconsciously convinced of the inferiority of my own country and its people, to think it could happen in Toronto, to a man I could see. I suppose I had a sneer on my face» *(будучи канадійцем до мозку кісток, і як кожний справжній канадієць глибоко в душі переконаний у другорядності своєї країни і свого народу, я й думки не допускав, що такі чудеса можуть відбуватися в Торонто з людиною, яку я бачу на власні очі; тож думаю, на моєму обличчі була скептична посмішка).*

Внаслідок тривалих пошуків Рамзі виявляє місіс Демпстер у Торонто під наглядом Берти Шанклін. Після довгих умовлянь Берта Шанклін погоджується на те, щоб Рамзі взяв на себе утримання та лікування місіс Демпстер.

Після народження сина Девіда Леола стає все більш незадоволеною своїм шлюбом із Боем, оскільки через провінційне виховання не може пристосуватися до життя у високому суспільстві. Труднощі сімейного життя Стонтонів завершуються невдалою спробою самогубства Леоли

напередодні Різдва 1936 року після сварки з Боєм. Коли через кілька років Леола помирає від пневмонії, Рамзі підозрює, що вона навмисно спричинила свою смерть, залишивши вікно відкритим.

Глибока одержимість Рамзі агіологією змушує його подорожувати Європою, щоб зустрічатися з боландистами (товариством учених-езуїтів, які ведуть хроніки життя святих) після того, як вони погоджуються опублікувати одну з його статей. Під час своєї подорожі він розвиває тісні стосунки зі священником-езуїтом похилого віку Падре Бласоном, який спеціалізується на хроніці земної сторони життя святих, вважаючи, що більшість святих є набагато більш людяними і навіть грішними, ніж розповідають про них офіційні агіографії.

Важливим епізодом у житті Рамзі стало його перебування в Мехіко, куди він приїхав, отримавши шестимісячну відпустку в коледжі. Рамзі відвідує там магічне шоу, яке влаштовує таємничий ілюзіоніст Магнус Айзенгрім. Врешті-решт виявляється, що справжнє ім'я Магнуса Айзенгріма Пол Демпстер. Заінтригований вражаючими діями ілюзіоніста Айзенгріма, Рамзі приєднується до його оточення, коли він мандрує світом зі своїм магічним актом, і поступово зближується з багатогою покровителькою Айзенгріма Лізл, ексцентричною жінкою з химерною андрогінною зовнішністю. Лізл, яка стає коханою Рамзі, відчуває, що він ніколи не був по-справжньому щасливим, оскільки провів більшу частину свого життя в тіні інших людей, чиє життя перетиналося з його власним. Щоб допомогти йому зрозуміти свою роль у світі, Лізл припускає і доводить, що Рамзі у своєму житті судилося зіграти роль «п'ятого персонажа» («fifth business»).

Цей важливий термін, який і було використано Робертсоном Дейвісом для назви роману, в драматургії використовується на позначення дійової особи другого плану в сценічному шоу. Роль фігури «п'ятого персонажа» не так просто класифікувати, але тим не менше саме вона відіграє ключову роль у розв'язці сюжету.

Спогади Рамзі в кінцевому підсумку досягають своєї кульмінації в 1968 році після того, як Рамзі і Айзенгрім перетнулися з Боєм після шоу в Торонто. У напруженій розмові Айзенгрім розкриває Бою свою справжню особу, а Рамзі розповідає Айзенгріму про події в грудні 1908 року, які призвели до його передчасного народження. Згадуючи інцидент, Рамзі стверджує, що в сніжній кулі, яку Бой кинув у місіс Демпстер, був прихований камінь, і стверджує, що камінь все ще зберігається у нього. Бой, однак, досі відмовляється визнати, що саме кинутий ним сніжок

спричинив трагедію, таким чином заперечуючи будь-яку відповідальність за нещастя місіс Демпстер. Після того, як Бой і Айзенгрім вискочили з кімнати, Рамзі виявляє, що камінь зник.

Через кілька годин по тому Боя знаходять мертвим у власній машині після того, як він з'їхав з мосту в річку, і поліція не знає, чи була його смерть вбивством чи самогубством. Цікаво, що в його ротовій порожнині було знайдено камінь, який, на думку Рамзі, є саме тим каменем, який Бой кинув у місіс Демпстер у дитинстві. Пізніше, під час магічного шоу Айзенгріма в той момент, коли Лізл відповідає на питання одного з глядачів «Who killed Boy Staunton?» (*Хто вбив Боя Стонтонна?*), Рамзі падає за сценою від раптового серцевого нападу.

Щодо відповіді на питання, поставлене, як потім з'ясувалося, сином Боя Стонтонна Дейвідом, то зі сцени прозвучала така загадкова відповідь: «He was killed by the usual cabal: by himself, first of all; by the woman he knew; by the woman he did not know; by the man who granted his inmost wish; and by the inevitable fifth, who was keeper of his conscience and keeper of the stone» (*його вбили п'ятеро осіб: він сам; жінка, яку він знав; жінка, яку він не знав; людина, яка виконала його найпотаємніше бажання, і неминучий п'ятий, який був хранителем його сумління і хранителем каменю*). Цією символічною фразою Рамзі завершує історію свого життя, додаючи лише: «And that, Headmaster, is all I have to tell you» (*І це все, що я маю вам сказати, директоре*) [Тут і далі роман цитується за Інтернет-ресурсом, позиція № 87 у Списку використаних джерел; переклад з англійської наш. – О.К., О.К.].

Такий химерний сюжет був потрібен Робертсонові Дейвісу для того, щоб закцентувати декілька проблем. найважливішою з яких є співвідношення між матеріалізмом і духовністю в сучасному житті. Автор стверджує, що сутність істинної релігії є надзвичайно далекою від тієї ідеї, яку проповідує корумпований преподобний Ледбітер, нібито Біблія є набором «простих» економічних термінів, а Ісус був «менеджером і підприємцем» і став для єрусалимських первосвящеників головним конкурентом, тому вони все зробили, аби знищити його.

Робертсон Дейвіс у період написання «Дептфордської трилогії» був у великому захопленні від вчення Карла Густава Юнга, тому активно використовує ідеї великого швейцарського психолога у всіх трьох романах, зокрема й у «П'ятому персонажі».

Персонажі твору є яскравими прикладами юнгівських архетипів, а події демонструють ідею Юнга про синхронність подій людського життя.

Камінь, який нібито кинули в Рамзі, коли він був дитиною, знову з'являється через десятиліття в результаті скандального чи то самогубства, чи то вбивства Боя Стонтонна. Персонаж Рамзі — це класична інтровертна (внутрішньо орієнтована) особистість, яка в книзі контрастує з екстравертною чуттєвістю Боя Стонтонна. Рамзі присвячує своє життя справжньому релігійному почуттю, яке він втілює у ставленні до Мері Демпстер, вважаючи її святою. Натомість її син Пол постає в романі архетипом Чарівника.

Інтерес Робертсона Дейвіса до психології справив величезний вплив на розвиток подій у книзі. Значущість матріархатних архетипів у житті Данстана можна пов'язати з Едиповим комплексом Зигмунда Фрейда (Данстан любить Діану і місіс Демпстер, незважаючи на їхні «материнські» позиції в його житті). Концепція індивідуалізації Карла Густава Юнга відіграє свою вирішальну роль, коли Лізл прогнозує майбутнє життя Данстана та стверджує ідею про те, що він має досягти балансу у своєму житті. Етапи психосоціального розвитку Данстана і Боя можуть бути проілюстровані також концепцією відомого американсько-німецького вченого-психолога Еріка Еріксона. Це проявляється у тому, який вибір здійснюють Бой і Данстан (наприклад, Бой обирає соціальну активність і те, що знаходиться «ближче» (матеріальні блага), а Данстан обирає ізоляцію і «далеке» (наприклад, ідею святості).

По-справжньому освічена людина, Робертсон Дейвіс писав прозу, в якій і висміювалась претензійна вченість, і були поширеними іронія і жартівливі натяки. В цьому контексті можуть бути прочитані імена подруг Рамзі – Агнес Дей, Глорія Мунді і Ліббі Доу. Спочатку наратор пояснює, в чому полягав інтерес Рамзі до цих трьох жінок: «They were the women who usually get into affairs with men who are not the marrying kind. There was Agnes Day, who yearned to take upon herself the sins of the whole world, and sacrifice her body and mind to some deserving male's cause. She soon became melancholy company. Then there was Gloria Mundy, the good-time girl, who had to be stoked with costly food, theatre tickets, and joyrides of all kinds. She cost more than her admittedly good company was worth, and she was kind enough to break up the affair herself. And of course Libby Doe, who thought sex was the one great, true, and apostolic key and cure and could not get enough of it, which I could. I played fair with all of them, I hope; the fact that I did not love them did not prevent me from liking them very much, and I never used a woman simply as an object in my life...» (*Цих жінок об'єднувала одна спільна риса: вони не прагнули заміж, тому вступали у зв'язок переважно*

з чоловіками, непридатними для матримоніальних цілей. Була Агнес Дей, яка прагнула взяти на себе гріхи всього світу і пожертвувати своє тіло і розум на благо якогось гідного чоловіка. Незабаром її товариство стало вганяти мене в тугу. Потім була Глорія Мунді, любителька добре пожити, якій постійно були потрібні дорога їжа, театральні квитки та різноманітні розважальні поїздки. Вона обходилася мені значно дорожче, ніж того коштувало її безсумнівно приємне товариство, і я з полегшенням зітхнув, коли вона благородно виявила ініціативу і перервала наш зв'язок. Ну і, звичайно ж, Ліббі Доу, яка вважала секс великим, лікувальним і єдино вірним ключем до райської брами і ніколи не могла ним насититися - я ж міг. Я тішу себе надією, що був із ними чесний; я не любив жодну з них, проте всі вони викликали у мене найтепліші почуття, і я жодного разу в житті не використовував жінку як бездушний предмет...).

Кожна з цих жінок має символічне ім'я: Агнеса Дей — це мовна гра на латинській релігійній фразі *agnus Dei*, тобто «агнець Божий». Глорія Мунді — це гра на латинській релігійній фразі «*Sic transit gloria mundi*» («Так минає світова слава»). Ліббі Доу є грою зі словом «лібідо», яке було запозичене Фройдом із латини, щоб означати внутрішню частину психіки, керовану сексуальними імпульсами.

Важливе місце займає в романі і проблема релігії. У Дептфорді існувала своєрідна демаркаційна лінія, яка розділяла мешканців між п'ятьма християнськими церквами, які не об'єднувалися одна з одною за нормальних обставин. Щоб надати один одному допомогу, потрібні надзвичайні ситуації, але це умовна допомога, заснована на припущенні, що певні моральні кодекси будуть збережені незалежно від віри. Наприклад, Мері Демпстер — екстраординарна (а потім і справді божевільна) молода жінка, яка певним чином порушує норми суспільної поведінки, і тому виявляється підданою остракізму та висміюванню. Про це свідчить той факт, що ніхто не приходить їй на допомогу, коли пропадає її син Пол. Однак вона, по суті, залишається єдиним представником Дептфордської спільноти, кого Данстан вважає справді «релігійною» у тому сенсі, що вона живе відповідно до світла, яке виникає і світить зсередини. Такого типу релігійність Данстан протиставляє релігійності її чоловіка Амаси Демпстера, якого у Дептфорді вважали «глибоко релігійним» і це означало, що він «*imposed religion as he understood it on everything he knew or encountered*» (нав'язував релігійну значущість усьому, що він знав чи зустрічав у житті»).

Будучи хлопчиком, Данстан виховувався як пресвітеріанин, але він також пристрасно цікавився католицькими святими, а вже ставши викладачем коледжу, написав книжку про святих католицької церкви. У процесі своєї духовної еволюції Данстан Рамзі намагається розвинути такий спосіб життя, який не залежав би від зовнішніх впливів. Для нього релігія і мораль є визначальними чинниками життя, і події роману показують, як моральні хиби можуть спричинити щось подібне до вчинку Боя Стонтонна з Мері Демпстер і як це потім може повернутися до нього зворотною дією.

Ціла низка епізодів роману напряму пов'язана з тим чи тим міфом. Так, у стосунках між товаришами-ворогами Данстаном Рамзі і Боєм Стонтонном виникає ситуація, коли останній демонструє фотознімки зі своєю дружиною в оголеному вигляді. На це Данстан відгукується розповіддю про історію царя Кандавала, який пропонував своєму товаришеві Гігесу таємно спостерігати за своєю оголеною дружиною, щоб переконатися у її неймовірній красі. Це призвело до того, що Гігес закохався у дружину Кандавала і врешті-решт убив царя. Бой Стонтон, не приховуючи свого невігластва, сприймає цю історію надто буквально, бачить у ній погрозу, тому просто насміхається над Данстаном. Очевидно, що в даному епізоді міф виступає засобом розкриття характерів двох персонажів і водночас слугує динамічному розвитку сюжету, адже Данстан стає посередником у розв'язанні складних суперечностей між Леолою і Боєм. Хоча Леола й не стоїть між два чоловіками як причина їхньої ворожнечі, однак у таємничій смерті Боя Стонтонна частково винен і Данстана Рамзі.

Зосереджуючись на проблемі «міф і історія», «реальність і вигадка». Робертсон Дейвіс через долю Данстана намагається проілюструвати, наскільки відносною насправді є концепція історичного факту і що вона не надто відмінна від припущень міфічного мислення. Данстан ставить під сумнів, наскільки він може надати точний звіт про події свого дитинства або свою участь у кампаніях Першої світової війни, тому що те, що він згадує, безсумнівно відрізняється від загальноприйнятого уявлення про «реальність».

Одним з аспектів цієї розмитої різниці між міфом та історією є заклопотаність Рамзі життям святих протягом усього його життя. Фантастичність їхніх історій завжди ґрунтувалася на реальних подіях, але їхні чудеса викликали увагу та зосередженість внаслідок певних психосоціальних настроїв та потреб дня, тому те, чого прагнула людська

спільнота, справляло великий вплив на те, що згодом стало загальноприйнятим каноном.

Уважні критики і читачі роману мали достатньо підстав уважати, що «П'ятий персонаж» є романом автобіографічним чи напівавтобіографічним. Робертсон Дейвіс справді трансформував частину свого життєвого досвіду (дитинство в маленькому містечку в канадському регіоні Онтаріо, родинні зв'язки з соціальною та фінансовою елітою країни) у багатьох своїх творах. Водночас визнаючи цей роман «автобіографічним, автор наголошував, що це не є типовим «перенесенням життя в літературу; це було зроблено скоріше так, як Діккенс написав Девіда Копперфілда, фікційну переробку певних речей, пережитих і суттєво перероблених».

Робертсон Дейвіс дозволяє нам зазирнути через вікно в його дитинство в Темзвіллі, Онтаріо, і через його молоде життя у вищу освіту і далі через персонажа Рамзі та романи Дептфордської трилогії. У «П'ятому персонажі» автор розповідає про свій духовний розвиток, включає у романну форму спогади та глибокий життєвий досвід. Про це, зокрема, писала Дайан Коул у *New York Times* невдовзі після смерті автора: «Дейвіс використовував свої особисті міфи та архетипи, щоб досліджувати можливості людського добра і зла, але завжди жартівливо підморгуючи» [55].

Деякі події з життя персонажа Персі Бойда Стонтонна нагадують життя друга Робертсона Дейвіса Вінсента Мессі. І Бой, і Мессі розбагатіли на сільськогосподарському бізнесі своїх батьків. Обидва рушили до Європи на Першу світову війну, потім пішли в політику і обіймали посади в кабінеті міністрів, а також зміцнили зв'язки Канади з Великою Британією як історичною батьківщиною. Мессі був призначений першим генерал-губернатором Канади, Бой також призначений лейтенантом-губернатором Онтаріо. Найпереконливіша паралель полягає в тому, що Бой стає головою наглядової ради школи, в якій викладає Рамзі, так само, як Робертсон Дейвіс розпочинав свою кар'єру в Університеті Торонто, яким керував Мессі. Водночас маємо пам'ятати, що Бой Стонтон все рівно є персонажем вигаданим, певним узагальненим типом людської психіки і поведінки. Сам Робертсон Дейвіс говорив, що риси характеру Боя Стонтонна більше відображають характер його батька.

Слід прояснити і смисл назви роману. Імпульсом до його прочитання є епіграф, нібито запозичений Робертсоном Дейвісом із праці Т. Оверскоу «Датські театри» (насправді це також вигадане джерело, так само, як і його

автор): «Those roles which, being neither those of Hero nor Heroine, Confidante nor Villain, but which were nonetheless essential to bring about the Recognition or the denouement, were called the Fifth Business in drama and opera companies organized according to the old style; the player who acted these parts was often referred to as Fifth Business» (*У термінології оперних і драматичних колективів, організованих у старому стилі, ролі, відмінні від чотирьох головних – Героя, Героїні, Наперсниці та Зловмисника – проте істотні для Прояснення і Розв'язки, називалися П'ятий персонаж*). Про актора, який виконував ці ролі, нерідко також говорили як про П'ятого персонажа.

Слова про «п'ятого персонажа» звучать також у фіналі роману, коли син Боя Дейвіс під час вистави шоу-ілюзіону намагається з'ясувати, хто вбив його батька. Відповідь повертає роман до його початку, але не дає розв'язки, а скоріше спонукає читача до перепрочитання тексту і пошуку серед персонажів того самого «п'ятого» персонажа. Водночас такий фінал відкриває перспективи подальшого викладу історії Данстана Рамзі та інших вихідців із Дептфорда, що й здійснюється Робертсоном Дейвісом у наступних романах трилогії.

2.2. Архетипи в художній структурі роману «Мантитор»

Роман «Мантитор» був опублікований у 1972 році й став продовженням давньої історії стосунків між мешканцями містечка Дептфорд із канадського штату Онтаріо. Однак центр цих стосунків у другому романі суттєво змінюється, захоплюючи вже наступні покоління з родин головних героїв першого роману – Данстана Рамзі і Персі Бойда «Боя» Стонтонна.

Визначальним моментом сюжетного розвитку в романі «Мантитор» стає епізод, яким закінчується роман «П'ятий персонаж», – загадкова смерть Боя Стонтонна і питання, яке прозвучало під час циркового шоу-ілюзіону в Торонто з вищого балконного ярусу: «Who killed Boy Staunton?» (*Хто вбив Боя Стонтонна?*). Це питання, як дізнається читач вже на перших сторінках другого роману трилогії, поставив син Боя Стонтонна на ім'я Дейвід. Від його імені й ведеться розповідь у романі. Розпочинається твір із того, що Дейвід приїздить до швейцарського Цюриха, щоб отримати прийом у психоаналітика-юнгіанця, який допоміг би йому у вирішенні психологічних проблем, викликаних станом депресії, вочевидь, спричиненої смертю батька і намаганням сина зрозуміти глибинну суть своїх суперечностей із батьком.

Дейвід декілька разів з'являвся в першому романі як доволі вередливий, зарозумілий підліток, яким батько весь час був незадоволений. У романі «Мантукора» він вже виступає як досвідчений адвокат у кримінальних справах, який, хоч і був сином супербагатого промисловця, не покладався на батькові гроші, а самотійно, завдяки напруженій праці і постійному професійному вдосконаленню, зробив успішну кар'єру і сам сколотив пристойний капітал. Дейвід вживає доволі багато спиртного, але категорично не визнає себе алкоголіком. Він має репутацію покровителя мистецтв, постійно відвідує театр, але зовсім немає друзів і, по суті, веде асоціальний образ життя. Йому властиве загострене почуття моралі й обов'язку, він і досі поклоняється перед своїм батьком, але це почуття водночас поєднується з прагненням до непокори, навіть хворобливої самотійності і небажанням бути таким, як батько, зокрема в стосунках із протилежною статтю. Якщо батько мав величезну потребу в сексуальному задоволенні й отримав репутацію «звabника жіночих сердець», то син уникає контактів із жінками і навіть вважається жінконеуважником. Читач із першого роману отримувал лише спорадичну інформацію про підприємницьку діяльність Боя Стонтонна від Рамзі. Натомість у другому романі ми дізнаємося доволі багато про бізнес Стонтонна з переробки цукру в Канаді й успішне подальше інвестування отриманих коштів в акції і ділові папери.

Після психотичного епізоду в Торонто, коли Дейвід, як він сам зізнається, «просто зірвався», він вирішує, що йому потрібна професійна допомога кваліфікованого психолога. А оскільки столицею психоаналізу є Цюрих, то він приїздить саме сюди. Більша частина роману побудована як серія діалогів між Дейвідом Стонтонном і Йоганною фон Галлер, жінкою-психоаналітиком, яка працює за системою творця аналітичної психології Карла Густава Юнга.

Як видно з розмов Дейвіда і Йоганни, син, попри гостру критику батька, продовжує його ідеалізувати, і його розповідь можна розглядати як тривалі пошуки й безрезультатні спроби отримати відповідь на запитання, ким насправді був його батько.

Йоганна фон Галлер веде розмови зі Стонтонном дуже тонко і вміло. Вона поступово проводить чоловіка через численні фази юнгіанського психоаналізу, виявляючи різні проєкції його індивідуальності – тіні, друга, аніми. Вона попереджає Стонтонна, що це лише перша фаза аналізу. Вона допомогла йому дізнатися, *хто* він є. Наступна фаза допоможе йому відкрити, *ким* він є. Тут мають місце натяки на складну систему

самоідентифікації особистості на основі відкриття в собі не тільки індивідуального, а й колективного несвідомого через ключове поняття юнгіанської психології – архетип. Жінка-психоаналітик виконує в даному випадку функцію не тільки помічника-провідника для Дейвіда, а й виступає свого роду пропагандистом, промоутером вчення Юнга для усіх читачів роману.

У зв'язку домінуючою роллю архетипу в ідейно-змістовому плані роману необхідно з'ясувати сутність цього поняття, основні його типи і різновиди з метою їх ідентифікації в «Мантікорі».

Слово «архетип» утворене від двох грецьких коренів: архе – «початок» і «типос» – «зразок», тобто «першообраз», «праобраз», «первинний тип». Вперше поняття «архетип» вжив швейцарський психоаналітик і дослідник міфів К.Г. Юнг у 1919 році у статті «Інстинкт та підсвідоме». Архетипи, за К. Юнгом, – «несвідомий зміст міфологічного походження, який, будучи сприйнятим і усвідомленим, змінюється, а саме – у сенсі відповідної індивідуальної свідомості, у якій він зринає» [39, с. 14].

У праці «Архетипи і колективне несвідоме» К. Юнг вказує на генетичні витоки архетипів із Платонівського вчення про «ейдоси» (ідеальні сутності) – ідеї, які стали з часом основою Августинівської філософської концепції світосприйняття. Дослідники Юнга проводять паралелі схожості між його розумінням архетипу і «колективними уявленнями» Дюркгейма, «апріорними ідеями» І. Канта, філософією міфу Ф. Шеллінга, вченням Г. Лейбніца про монади – «безсмертні неподільні субстанції, які не утворюються і не руйнуються, вони так само довговічні, як універсум» [33, с. 57]. До того ж, за твердженням Сергія Пригодія, «тріада «архетип-ентип-ектип» розглядається у філософії пуританства та Григорія Сковороди» [2, с. 3]. Зокрема, пуритани виходили з «віри у три джерела знань, де архетип являє собою Божий зразок, прообраз всього суцього, ентип – «земне втілення архетипу в результаті Боготворення», та врешті ектип – «уявлення людей, людський образ світу» [там само].

К. Юнг продовжив і уточнив фрейдівське вчення, розробивши теорію зв'язку мистецтва й міфу, зробивши спробу пояснити міфологію за допомогою психоаналітичних методів дослідження колективного несвідомого. Дослідник намагався довести спорідненість глибинних елементів сну й фантазування невротиків та міфологій різних народів. Концептуальним поняттям юнгівського осмислення міфу є архетип – «символічна формула, котра починає функціонувати там, де або ще не

існує свідомих понять, або ж вони взагалі неможливі» [40, с. 259]. На матеріалі первісних та античних міфів, казок і літературних творів європейських народів К. Юнг виділяє базові архетипи, котрі й становлять основу міфологічного мислення: Дитини, Діви, Матері, Відродження, Духу, Трикстера. Отже, за К. Юнгом, міфологія бере початки в колективному несвідомому як джерелі виникнення людського космосу. Дослідник життєвого й творчого шляху К. Юнга С. Фінкельстайн зазначав, що К. Юнг виходив з теорії, за якою міфи та легенди існують як «колективне несвідоме» людства. Митець, сам того не усвідомлюючи, виражає «архаїчне несвідоме» і вивищується в цей момент, засвідчуючи велич і красу свого мистецтва [Див. 33]. Несвідоме стає стимулюючим фактором у процесі створення образу. Інтерпретуючи міф, К. Юнг включає його до ланцюга мистецтво-архетип-міф-міфотворчість. Давнє означення художника (митця) поняттям «vates» (пророк) набуває в контексті цієї теорії законного статусу.

Юнг у співвідношенні архетипу і міфу дає ще й таке трактування терміна «архетип»: «архетипи – це активно діючі настанови, що визначають думки, почуття і дії людини» [40, с. 67]. Реконструкція архетипу вимагає діалектичного розуміння, залучення позараціональних форм пізнання. Очевидно, що в аналітичній психології К. Г. Юнга та його послідовників архетипи розглядаються як найзагальніші схеми, енергетичні згустки, моделі, що складають колективне несвідоме людської психіки.

Суперечливість та неоднозначність деяких моментів теорії Карла Густава Юнга відбилася на сукупності визначень поняття «архетип» у психології, культурології і літературознавстві. Кожен дослідник зосереджує увагу на різних твердженнях теорії, окреслюючи таким чином проблему згідно з вимогами, які поставлені перед ним завданнями конкретного дослідження.

Розширене визначення дає поняттю «архетип» Р. Гром'як у літературознавчому словнику-довіднику: «Архетип (грец. arche – початок і typos – образ) – прообраз, первісний образ, ідея. За Платоном, – це «ейдос», образ, що досягається інтелектом; за Блаженним Августином, – споконвічний, наявний в основі пізнання образ. Термін у різних системах духовної діяльності має відмінне понятійне наповнення: у текстології – найдавніше спільне джерело всіх наступних копій, переробок (переважно рукописних списків); у лінгвістиці – вихідна форма слова для пізніших утворень; у психології – прадавній взірць (абстрагована від конкретних

ситуації ідея) колективної, збірної підсвідомості, який існує одвічно у свідомості людства і, передаючись з роду в рід, від покоління до покоління впродовж тисячоліть, у кінцевому підсумку мотивує вчинки і дії людини» [20, с. 64–65]. Архетип актуалізується і виявляється в різних сферах духовного життя і поведінки людини через символи, образи уяви, які мають прихований сенс і потребують відповідного тлумачення. Особливого значення, як пише Р. Гром'як, архетип набув в аналітичній психології К. Юнга, де він співвідноситься з несвідомою активністю людини, хоч і не визначається нею. Архетип закладений в основу чуттєво-настроевих комплексів, визначаючи їх автономію, найяскравіше постає у міфах, фантазіях, снах, галюцинаціях, художній творчості тощо у вигляді справдана стійких мотивів та асоціацій, названих Юнгом архетипічними ідеями, що існують поряд з інстинктами. Це вроджені психічні структури, зосереджені в глибинах «колективного несвідомого», які закладають підвалини як специфічно національної, так і загальнолюдської символіки. «Людська душа має в собі розмаїті архетипи: тут і апріорні умови інтуїції, і первісні форми осягнення довкілля та внутрішнього світу, і позачасові підстави думок і почуттів, відображені у багатстві міфологічних тем, і колективний осад історичної минувшини, закарбований в етногенетичній пам'яті і тому наділений архаїчною прикметою. Різні вчені розглядають архетип стосовно своїх концепцій: уподібнюють до тих мотивів, образів, які походять від міфів, ритуалів тощо (Н. Фрай), розширено тлумачать поняття «архетип», твердячи, що в поезії архетип – це ідея, персонаж, акція, об'єкт, випадок, що охоплює найсуттєвіші риси, які є первісними, загальними, універсальними і виявляються критиками шляхом зіставного аналізу з міфами і ритуалами (Б. Романчук)» [там само, с. 64–65].

Ґрунтовно аналізує літературний архетип дослідниця А. Большакова, узагальнюючи у праці «Архетип в теоретической мысли XX века» увесь попередній досвід своїх колег: «*Модель розвитку літературного архетипу* має складну й багатоаспектну природу. Найважливіша властивість цієї моделі характеризується різними дослідниками по-різному: говориться про «мандрівні» сюжети, «блукаючі» образи і т.ін. Але, очевидно, найбільш точним тут є визначення «наскрізна модель» чи «наскрізний образ», в основі якого лежить інваріантна і різнорівнева повторюваність» [6, с. 311]. Зі слів дослідниці цілком зрозуміло, що архетип – це перш за все модель, яка пронизує простір і час, циклічно зринаючи у свідомості людини. Наприклад, це може бути образ того чи іншого письменника, який мав великий вплив на сучасників або послідовників (наприклад, Пушкін,

Шекспір, Данте). Проте, це може бути і модель більш загального значення: архетипний образ на рівні тієї чи іншої життєвої або митецької реалії, до якої звертаються письменники у творах і яка підлягає різноманітним інтерпретаціям.

Багатозначність поняття «архетип» надає дослідникам можливість відносити його до різних сторін тексту (до сюжетної ситуації, до структури мотивів, до системи персонажів твору). Як стверджує А. Большакова, у сучасному літературознавстві застосовуються такі різні термінологічні модифікації, як: «архетипний жанр», «архетипний сюжет», «архетипний герой», «архетипний образ», «архетипний символ», які виступають репрезентантами конкретних архетипів [6, с. 304]. Під архетипом літературознавці розуміють початкові, фундаментальні образи й мотиви, які лежать в основі загальнолюдської символіки міфів, казок та інших продуктів художньої уяви.

У своїх дослідженнях К. Юнг розробляє схематичну систему першообразів, до якої належать наведені нижче архетипи [див. 39].

Самість. К. Юнг відносив цей архетип до найважливішого з усіх ним виділених. Це – центральна фігура в особистості людини, за допомогою якої зорганізовані всі інші архетипи. У теорії психоаналітика розвиток цілісності, а перед цим знаходження самості – процес індивідуації – головна мета життя людини.

Персона. З латинської це слово перекладається як «маска», що значною мірою проливає світло на особливість цього архетипу. Персона – це наші ролі, прояви у взаєминах з іншими людьми.

Тінь. Цей архетип пов'язаний з пригніченими бажаннями та намірами, а також з тваринними інстинктами, сексуальними і агресивними імпульсами. Карл Юнг уважав, що, вмючи перетворювати цю енергію в потрібне русло, людина отримує можливість безперешкодно висловлювати свій творчий потенціал.

Аніма й Анімус. Тут, як припустив К. Юнг, виражається андрогінна природа людей. Архетипи Аніми та Анімуса виокремлюються в теорії архетипів передовсім як означники того несвідомого аспекту особистості, що обумовлений статтю. Отже, Аніма являє собою неусвідомлену жіночу сутність чоловіка, що персоніфікується образами жінок, позаяк Анімус позначається як неусвідомлена чоловіча сутність жінки, що персоніфікується образами чоловіків.

Матір. Універсальний для всіх людей архетип. Це винятково важливий архетипний символ, котрий (як і переважна більшість інших

архетипів) має амбівалентну природу. Велика Мати завжди була носієм народження та смерті. Природа цього архетипу є природою Життя-Смерті-Життя, безкінечного коловороту, який становить передумову усілякого буття.

Дитина. За Юнгом, архетип Дитини в одному зі своїх виявів, є означником того, хто спроможний до створення цілого, тобто, це – символ первісної цілісності. У цьому сенсі архетип Дитяті є пов'язаним із реалізацією архетипу Самості, адже Самість є найвищим проявом людської духовної і душевної цілісності. Крім того, Дитя – це завжди втілення бажання самореалізації, що, без сумніву, також поєднує цей архаїчний символ із Самістю, необхідною умовою досягнення якої стає життєтворчість.

Мудрий старий. Тут К. Юнг виділив частину особистості, яка прагне до пізнання. Цей архетип представляється в образі мудреця, старця, пророка, який може пролити світло істини на хвилюючі питання. Зазвичай цей архетип «включається» в несвідомому тоді, коли людина стоїть перед вибором, і чим більше таких життєвих моментів надається пережити йому, тим сильніше розвинена ця частина несвідомого, і тим легше свідомості зв'язатися з нею за допомогою сну або інших пограничних станів.

Трикстер. Трикстер відрізняється лукавством, хитромудрістю, підступністю, жорстокістю, здатністю до трансформацій і перевтілень. Він завжди одночасно творець і руйнівник, ошуканець і жертва обману. У нього немає свідомих бажань, його поведінка визначається інстинктами та імпульсами. Він не знає ані добра, ані зла, хоча несе відповідальність і за те, і за інше. На думку К. Юнга, в образі трикстера можна вловити щось із середньовічного визначення сатани «*simia dei*» (Божа мавпа), і в його народному зображенні як «простака», якого «обдурюють», «обводять навколо пальця».

«Матір» виражає вічну й безсмертну несвідому стихію; «Дитина» символізує початок пробудження індивідуальної свідомості й стихії колективного несвідомого, одночасно є антиципацією смерті й нового народження; «Тінь» представляє двійника людини, ангела або фантома, символізує несвідому «темну» частину особистості; «Аніма» (для чоловіків) й «Анімус» (для жінок) втілюють у несвідомій особистості прояв образу протилежної статі; «Мудрий старий» виражає вищий духовний синтез, певну гармонізацію свідомої й несвідомої сфер душі, досягнення яких зазвичай відбувається у старості.

З часом запропонована Юнгом систематика архетипів значно розширилась у дослідженнях його послідовників. На сьогодні архетипова критика оперує розгалуженою системою образів колективного несвідомого та системою так званих традиційних образів і сюжетів.

Роман «Мантукора» у художній формі представляє більшість із виділених Юнгом психоархетипів. Цікаво, що Робертсон Дейвіс так вибудував систему образів-архетипів у романі, що всі вони ніби концентруються в центральному образі твору – образі мантукори, який і дав назву романові.

Цей образ з'являється в романі після сну Дейвіда Стонттона, який він переказує Йоганні фон Галлер таким чином:

«It was a dream in colour. I found myself in an underground passage, but some light was entering it, because I could see that it was decorated with wall-paintings, in the late Roman manner. The whole atmosphere of the dream was Roman, but the Rome of the decadence; I don't know how I knew that, but I felt it. I was in modern clothes. I was about to walk down the passage when my attention was taken by the first picture on the left-hand side. These pictures, you understand, were large, almost life-size, and in the warm but not reflective colours of Roman frescoes. The first picture – I couldn't see any others – was of you, dressed as a sibyl in a white robe with a blue mantle; you were smiling. On a chain you held a lion, which was staring out of the picture. The lion had a man's face. My face... The lion's tail ended in a kind of spike, or barb» (*То був кольоровий сон. Я опинився в якомусь підземному переході, але слабе світло туди все ж таки потрапляло, тому що на стінах я бачив розписи в пізньоримському стилі. Вся атмосфера сну була римська, але Риму періоду занепаду. Не знаю, як я це зрозумів, але відчуття було чітке. А одяг на мені – сучасний. Я вже збирався рушити вперед, але тут мою увагу привернув перший розпис з лівого боку. Великі такі розписи майже в людський зріст, а фарби теплі, але неживі, як на римських фресках. Так ось, перший розпис – інші мені не були видні – зображував Вас у сивілінному одязі: біла мантія, синя накидка. Ви посміхались. На ланцюгу Ви тримали лева, який дивився на мене. У лева було чоловіче обличчя. Моє обличчя. ... Хвіст лева закінчувався якимось зубцем, колючкою» [Тут і далі роман цитується за Інтернет-ресурсом, позиція № 88 у Списку використанх джерел; переклад з англійської наш. – О.К., О.К.]*

Йоганна фон Галлер відразу розпізнає це видіння, називаючи лева мантукорою і каже, що це казковий звір із тілом лева, людським обличчям та жалом на хвості. Власне, всі подальші розмови Дейвіда й Йоганни

зводяться до пояснення символічного змісту сну-видіння. Оскільки Йоганна не може коротко й вичерпно пояснити образ мантикори, вона вдається до добре відомих міфологічних образів, використовуючи їх як взірець перелаштування (об'єктивізації) певних психічних процесів внутрішнього світу людини в міфологічні образи. Наприклад, мінотаври сняться навіть тим, хто ніколи про мінотавра не чув. Йоганна розповідає про якусь дуже поважну пані, якій наснилося, що вона була царицею і відчувала сексуальний потяг до бика. Ця пані ніколи нічого не знала про Пасіфаю, дружину критського царя Міноса. Як відомо, Пасіфаї був нав'язаний протиприродний потяг до бика і внаслідок зв'язку Пасіфаї з биком народився Мінотавр – чудовисько з тілом людини та головою бика. Йоганна стверджує, що великі міфи не є вигадкою, а становлять об'єктивацію образів і ситуацій, закорінених глибоко у людській свідомості: «a poet may make a great embodiment of a myth, but it is the mass of humanity that knows the myth to be a spiritual truth, and that is why they cherish his poem. These myths, you know, are very widespread; we may hear them as children, dressed in pretty Greek guises, but they are African, Oriental, Red Indian» (*Творчо перетворивши міф, поет може створити видатний твір, але звичайні люди у масі своїй знають, що міф – це духовна істина, і тому так дорожать його поезією. Знаєте, ці міфи дуже поширені. Ми нерідко чуємо їх ще дітьми, вони заховані під гарними грецькими шатами, але насправді вони народилися в Африці, на Сході, серед американських індіанців*).

Щодо мантикори Йоганна поступово й деталізовано пояснює Дейвідові, як у цьому образі відбивається вся складність його зовнішньої і внутрішньої особистості. Певною мірою йому не вистачає гармонізації різних якостей, перекося в сторону раціональності і недорозвиненість чуттєвої сфери. Це проявляється, зокрема, у незаперечній вірі у так звану об'єктивну реальність і неприйнятті всілякої, як він каже, фантазії. На це Йоганна відповідає запитанням: «everything that makes man a great, as opposed to a merely sentient creature, is fanciful when tested by what people call common sense? That common sense often means no more than yesterday's opinions? That every great advance began in the realm of the fanciful? That fantasy is the mother not merely of art, but of science as well? I am sure that when the very first primitives began to think that they were individuals and not creatures of a herd and wholly bound by the ways of the herd, they seemed fanciful to their hairy, low-browed brothers – even though those hairy lowbrows had no concept of fantasy» (*Чи не правда, що все, що робить людину*

великою істотою – на відміну від істоти просто розумної – є, з погляду здорового глузду, фантастичним? Що здоровий глузд нерідко зводиться до застарілих уявлень, і тільки? Що будь-яке велике відкриття починалося як фантастичний домисел? Що фантазія – це матір не лише мистецтва, а й науки? Я впевнена: коли найперші примітивні істоти почали вважати себе особистостями, а не частинкою стада, що цілком підпорядковується стадним законам, то своїм низьколобим волохатим побратимам вони здавались фантазерами, хоча ці волохати й низьколобі ще й поняття не мали, що таке фантазія).

Коли Дейвід ображається на слова Йоганни про недорозвиненість його чуттєвості, вона відповідає, що тут знову ж таки дається проявляється мантикора, яка може бути надзвичайно небезпечною. Іноді вона навіть кидає колючки, як це раніше думали про дикобраза. Саме таким Дейвід часто постає в суді як адвокат. Йоганна врешті-решт каже, що в Дейвідові є людський розум, лєвова відвага, але й отруйне жало напоготові. «But not a whole man, or a whole lion, or a merely barbed opponent. A manticore. The Unconscious chooses its symbolism with breath-taking artistic virtuosity...» (Але при цьому не зовсім людина і не зовсім лєв, і не просто жовчний опонент. Мантикора. Несвідоме вибирає собі символіку з такою художньою віртуозністю, що дух захоплює...).

Переломним моментом у сюжеті роману «Мантикора» стає зустріч Дейвіда Стонтонна з Данстаном Рамзі в місті Санкт-Галлен, неподалік від Цюріха, де той, як виявляється, мешкає з Лізл, або, офіційно, доктором Лізелогтою Негелі. З нею свого часу Данстан Рамзі познайомився як із продюсеркою циркового шоу, в якому виступав той самий Пол Демпстер із містечка Дептфорд, тепер відомий цирковий артист зі сценічним ім'ям Айзенгрім. Таким чином, значна кількість персонажів-дептфордців із першого роману знову сходяться разом, щоб продовжувати з'ясовувати обставини подій минулого.

2.3. Феномен двійництва у романі «Світ чудес».

Роман «Світ чудес» (*World of Wonders*, 1975) став третьою частиною «Дептфордської трилогії». Зав'язкою його сюжету є підготовка до зйомок фільму шведським режисером, «великим Юргеном Ліндом» (прототипом якого, вочевидь, слід уважати Інгмара Бергмана, про видатного французького фокусника-ілюзіоніста XIX століття Робера-Гудена. Робоча назва фільму – «Un Hommage à Robert-Houdin»

Виконавчим продюсером фільму виступив англійський підприємець Роланд Інджестрі, який також виконує у романі функцію посередника і миротворця між амбітними членами творчого колективу. Роль посередника між сферою кіно і сферою ілюзіонізму відіграє в романі також оператор Кінгховен. Власне, ці три персонажі роману і доповнюють «дептфордську групу».

Жан-Ежен Робер-Гуден – реальна історична постать. Він прославився саме як ілюзіоніст. Завдяки Роберу-Гудену мистецтво сценічної ілюзії перестало асоціюватися в очах публіки виключно з дешевим балаганом. Він був також першим, хто використав у своїх номерах електрику. За фахом Робер-Гуден був годинникарем, і в його номерах застосовувалися механічні автомати, зроблені ним власноруч. Вплив Робера-Гудена на розвиток ілюзіоністичного жанру був настільки великим, що, до прикладу, американський маг і ілюзіоніст Еріх Вайс (1874–1926), злегка змінивши прізвище Робера-Гудена (Houdin) на італійський лад, взяв собі псевдонім Гаррі Гудіні, про що, зокрема йдеться у романі видатного американського письменника Е.Л. Доктору «Регтайм».

Розповідь у романі знову, як і в першому творі трилогії, ведеться від імені Данстана Рамзі, але він як наратор відіграє провідну роль лише до певного моменту, поки сам Магнус Айзенгрім не починає розповідати історію свого життя. Він робить це на вимогу і прохання режисера, який вважає, що для достовірності історії головного героя фільму актор повинен включити в гру свій біографічно-психологічний «контекст», і цей контекст повинен розуміти весь знімальний колектив. Тому фактично сюжетом твору є історія реального і сценічного життя Пола Демпстера – Магнуса Айзенгріма, розказана ним самим.

Ця історія починається з того, як Пол Демпстер 10-річним хлопчиком покинув рідну домівку і рідне місто з трупю мандрівних циркових акторів, яка мала романтично-привабливу назву «Світ чудес» (звідси й назва роману, хоча вона має й більш загальний смисл, поширений загалом на мистецтво ілюзіону й, можливо, на світ людського життя загалом. Пол справді був дуже захоплений цирковим мистецтвом, а першим його вчителем із елементарних трюків з картами був Данстан Рамзі. Але його «втеча» відбулася не стільки з власної ініціативи, скільки через те, що він став жертвою сексуального зваблення і насильства з боку одного з циркових акторів на ім'я Віллар. Коли Магнус Айзенгрім розповідає цю жахливу частину своєї біографії, він емоційно переказує, що все

розпочалося з його фанатичного захоплення цирком «Світ чудес», і він абсолютно не усвідомлював, що Віллара зовсім не цікавило прагнення хлопчика доторкнутися до чудесного світу циркового мистецтва, а потрібне було лише його тіло. Але якщо теперішній Айзенгрім розуміє мефістофельську сутність дій Віллар, тодішній Пол був просто зачарований ним. Саме з цього моменту в романі починають звучати інтертекстуальні перегуки і паралелі. Якщо у наведеному вище прикладі про лань очевидно була алюзія на текст біблійного псалму «Як лань прагне до потоків води, так прагне душа моя до Тебе, Господи!» (41:2), то далі в силу вступають гетевські ремінісценції: «Willard laughed a mocking laugh. Oh, very Mephistophelian! It sounded like a trumpet call to me, because I had never heard anybody laugh like that before. He was laughing at us, for having been deceived. What power! What glorious command over lesser humanity! Silly people often say that they are enraptured by something which has merely pleased them, but I was truly enraptured. I was utterly unaware of myself, whirled into a new sort of comprehension of life by what I saw» (Віллард розсміявся знущальним сміхом. Надто по-мефістофельськи! Для мене це прозвучало як поклик труби, бо раніше я не чув такого сміху. Він сміявся з нас тому, що ми дали себе обдурити. Яка сила! Яка чудова влада над слабшим людством! Недалекі люди часто кажуть, що вони в захваті від речей, які насправді їм лише сподобалися, але я справді був у захваті. Я зовсім забув, хто я і що я, так мене захопило побачене, що розкривало переді мною нові горизонти....» [Тут і далі роман цитується за Інтернет-ресурсом, позиція № 94 у Списку використаних джерел; переклад з англійської наш. – О.К., О.К.].

Далі роман буде постійно насичуватися різноманітними інтертекстуальними зв'язками, що стосуються насамперед біблійних першоджерел і театрального мистецтва. Сам Пол Демпстер-Магнус Айзенгрім виріс під потужним впливом Біблії. Як він згодом зізнавався, його батько, преподобний Амос Демпстер змалечку читав йому вголос Біблію і за роки дитинства хлопчик декілька разів прослухав її всю. У батька був складений план читань, який включав ранкові та вечірні години та передбачав завершення всієї книги за рік. Тож не дивно, що Магнус Айзенгрім постійно цитує Біблію, і хоча його ставлення до біблійних істин інколи позначене скептицизмом, загалом він беззаперечно визнає її колосальне значення для людського життя.

Набагато більш поважним, можна навіть сказати фанатичним є ставлення до Біблії однієї з артисток «Світу чудес», Щасливої Ханни

(Happy Hannah). Здається, вона напам'ять знала всі книги Старого Заповіту і до кожної життєвої ситуації віднаходила у них цитату. Оскільки вона була надзвичайно товстою, то значна частина трупи обігрувала це у своїх жартах із нею. Ханна ж була повністю позбавлена почуття гумору і завжди відповідала на ці жарти біблійними прокляттями. Під час своїх вистав вона також постійно вдавалася до цитування Біблії і себе саму представляла як біблійне чудо: «All her immense bulk was crammed with Bible knowledge and quotations and it oozed out of her like currant-juice oozing out of a jelly-bag. She offered herself to the public as a biblical marvel, a sort of she-Leviathan. She would not allow Charlie to speak for her. As soon as he had given her a lead—*And now, ladies and gentlemen, I present Happy Hannah, four hundred and eighty-seven pounds of good humour and chuckles*—she would burst in, ‘Yes friends, and I’m the living proof of how fat a person can get and still bear it gladly in the Lord’s name. I hope every person here knows his Bible...» (*Вся її величезна маса була напхана біблійною мудрістю і цитатами, які сочилися з неї, як сік з ягід, що віджимаються через марлевий мішечок. Вона подавала себе публіці як біблійне диво, як Левіафана в спідниці. Вона не дозволяла Чарлі говорити від її імені. Як тільки він вимовляв вступні слова («А тепер, пані та панове, я представляю вам Щасливу Ханну, чотириста вісімдесят сім фунтів доброго гумору та сміху»), вона брала ініціативу на себе. «Так, друзі, я живе свідчення того, наскільки може потовстіти людина і при цьому нести свій тягар із радістю в ім'я Господа. Я сподіваюся, всі тут знайомі з Біблією*). Відразу після цього вона починала сипати крилатими висловами з Біблії, а після вистави обов'язково запрошувала охочих до спільного хорового співу біблійних псалмів.

Загалом у романі ставлення як Магнуса Айзенгріма, так і Щасливої Ханни до релігії позначене двоїстістю. Єдиним персонажем, для якого Біблія і релігія завжди залишалися абсолютними цінностями, був Данстан Рамзі. При цьому він не надає принципового значення конфесійним аспектам релігії. Невипадково Данстан, протестант-пресвітеріанець, в романі представлений як автор двох надзвичайно популярних книжок про католицьких святих – «*Hundred Saints for Travellers*» (*Сто святих для мандрівників*) та «*Celtic Saints of Britain and Europe*» (*Кельтських святих Британії та Європи*).

Центральним персонажем роману, в якому багатогранно втілюється двійництва, є Магнус Айзенгрім.

Слід сказати, що відкриття феномену двійництва належить культурі романтизму. Двійництво є поняттям багатоаспектним, що може

розглядатися на міфологічному, культурологічному, філософському, психологічному та ін. рівнях. Універсальна архаїчна модель світу заснована на бінарному його поділі, відтак, двійництво у широкому розумінні є онтологічною рисою будь-якої культури. Двійництво як літературне явище виникло у добу Романтизму, завдяки засвоєнню фольклорного матеріалу, хоча образ демона-двійника (Doppelgänger) відомий ще з німецького роману жахів (Shauerroman) та британського готичного роману (British Gothic Novel).

Ускладнення уявлення про людину в добу романтизму, відчуття вичерпності однозначного класицистського характеру знаходить вираз у прагненні ускладнити структуру літературного образу-персонажа. Художній, вигаданий і певним чином змодельований, характер накопичує в собі потенції руху і суперечностей ще й через те, що змальовується переважно в аспекті напруженого екзистенціального пошуку. Романтичний персонаж вже не є “рупором ідей” автора, він стає динамічним, рухливим. Наріжним каменем тут виступає проблема індивідуалізму, “фаустівської душі”, яка по-різному модифікувалася в національних літературах Західної Європи.

Відомий вчений-семіотик Юрій Лотман, послуговуючись ідеєю «дзеркала» в контексті психоаналітичної теорії Жака Лакана, акцентує, що «двійник є віддзеркаленим відображенням персонажа» [22, с. 12], у якому за законами енантіоморфізму, тобто властивості окремих об'єктів утворювати дзеркально рівні один до одного за будовою модифікації, поєднуються змінені риси реального прототипу.

Самозвинувачення літературного персонажа – це завжди опір власному демону-двійнику, спроба подолати його. Нездатність людини навести лад у своєму внутрішньому світі спричиняє «кризу ідентифікації» (Дж. Вард), тобто «неможливість цілісного сприйняття суб'єктом себе як самтотожної особистості» [17, с. 531]. Г. Форхолт у статті «Self as Other: The Doppelgänger» («Самість як іншість: Doppelgänger») слушно зауважує, що саме порушення «ідентичності в умовах кризи» спонукає до дій «темну половину героя» [54].

Як зазначає Ірина Мурадханян, концепція двійництва, набувши поширення у всіх західних і слов'янських літературах доби романтизму, надалі суттєво трансформувалася в реалістичній літературі. Тема двійника в західних літературах спочатку набуває макабрестичного звучання (По, Стівенсон), але зачарування “красою зла” поступається зрештою моралізуючим тенденціям (Вайльд, Діккенс); модель двійництва тяжіє до

насичення соціально-психологічним вмотивуванням й в реалістичній літературі розростається в картину “діалектики душі”. Тут відбивається й інтенсивне осмислення біблійної концепції людини як єдності, сповненої протиріч [24]. Саме такий характер розвитку теми двійництва спостерігається в творчості Робертсона Дейвіса, проявившись з усією виразністю в романі «Світ чудес».

У цирку «Світ чудес» двійництво Магнуса Айзенґріма полягало в тому, що під час вистав він виконував роль прихованого маніпулятора під час номера, який мав умовно назву «Абдулла» і яким керував мучитель Пола фокусник Віллар.

Абдулла зображував віддалену подобу китайця, який сидів зі схрещеними ногами на скрині. Подібного до того, що китайця чомусь звали Абдуллою, все в цій фігурі було таким само незграбним і недоречним. Одягнений він був у якусь брудну сатинову ганчірку, з якої стирчала незграбна голова з пап'є маше з потворною фізіономією, навмисне косими очима, відвислими вусами і жовтими іклами, що нависали над нижньою губою. Всередині Абдулли розміщався не надто складний механізм, яким можна було привести в рух верхні кінцівки статуї. Цей монстр нібито вмів на найвищому рівні грати в карти і завжди вигравав у будь-якого простака з публіки. Завдання Пола полягало в тому, щоб, перебуваючи всередині Абдулли і бачачи за допомогою спеціального дзеркала-лінзи карту гравця-добровольця, якого викликали з публіки, привести в дію механізм підйому руки монстра і в той самий час підсунути на верх колоди сильнішу карту, тим самим забезпечуючи незмінний виграш Абдулли.

Найбільш очевидно двійництво Магнуса Айзенґріма проявляється в тій частині його біографії, коли він працював у трупі знаменитого англійського актора і керівника театру Сера Джона Тресайза та його незмінної подружки, акторки зі сценічним ім'ям Міледі, справжнім ім'ям якої було Анетт Делабордері.

Щасливий випадок привів Пола Демпстера в театр Сера Джона Тресайза, де він після тривалих випробувань і навчання став виконувати на сцені роль дублера знаменитого актора. При чому робилося це в таємниці, таким чином, щоб публіка нічого не запідозрила і була впевнена в тому, що всі складні трюки в романтичних пригодницьких виставах виконував сам Джон Тресайз.

Показовою є суперечки між членами трупи щодо сценічного імені для Пола Демпстера. Оскільки молодий партнер Джона Тресайза фактично є його двійником, то йому було потрібне ім'я, яке б опосередковано

вказувало на цю роль. Спочатку актори Голройд і Макгрегор, які вважають, що це ім'я обов'язково має бути з драматургічного твору, пропонують назвати Пола Shadow (тобто Тінь), натякаючи тим самим на те, що Пол постійно перебуває за спиною Джона. Саме це прізвище вони запозичують із Шекспірової трагедії «Генріх IV», в якому також фігурує Джон Фальстаф. Але ім'я Shadow здається членам трупи таким, що надто кидається у вічі, а це їм не підходить. Тоді висувається ще одне імя – Double (тобто англійською «двійник», а також і «дублер»), яке також зустрічається в трагедії «Генріх IV». Але й цей варіант відкидається, бо Дік Дабл звучить «по-дурному». Нарешті шотландець Макгрегор висуває таку пропозицію: «He's a double. And what's a double? Well, in Scotland, when I was a boy, we had a name for such things. If a man met a creature like himself in a lane, or in town, maybe, in the dark, it was a sure sign of ill luck or even death. Not that I suggest anything of that kind here. Nunno; as I've often said Airt has her own rules, and they're not the rules of common life. Now: such an uncanny creature was called a fetch. And this lad's a fetch, and we can do no better than to name him Fetch.» *(Він дублер. А що таке дублер? Знаєш, у Шотландії, коли я був хлопчиськом, ми мали назву для таких речей. Якщо ти зустрічав якусь істоту, схожу на тебе, де-небудь на вулиці або в місті, можливо, в темряві, це був вірний знак: на тебе чекає нещастя або навіть смерть. Не те щоб я натякаю на щось таке в даному випадку. Ні-ні. Я часто казав, що у Долі свої правила і вони не годяться для звичайного життя. Так от, ця небезпечна істота називалася фетч. А цей хлопець і є справжнім фетчем, і краще прізвища, ніж Фетч, нам для нього не придумати).* Річ у тім, що, як пояснює шотландець, слово «фетч» гельської мовою якраз і означає «двійник», або дублер. Потім той самий Макгрегор знаходить для Пола й перше ім'я, також шотландське – Мунго. Так Пол Демпстер стає Мунго Фетчем.

Під час зйомок фільму Магнус Айзенгрім зустрічає людину, яка свого часу також працювала в трупі сера Джона Тресайза, тоді драматурга-початківця на ім'я Ролі, тепер Роланда Інджестрі. Виявляється, що вони абсолютно по-різному ставляться як до театральної трупи загалом, так і до пари Пол (або Мунго Фетч) - Джон Тресайз. Інджестрі, випускник Кембриджа, вважає себе інтелектуалом і стверджує, що і репертуар театру, і гра акторів є старомодними і орієнтованими на відсталу публіку. При цьому він виконує обов'язки секретаря сера Джона, а також продовжує розпочату ще до початку гастролей до Канади роботу над сценічною версією відомої повісті Роберта Льюїса Стівенсона «Химерна історія доктора Джекіла і містера Гайда». Як відомо, головна тема цього твору –

тема двійництва, і це також посилює значущість феномену двійництва в романі «Світ чудес». Крім того, Роланд Інджестрі згадує ім'я російського письменника Федора Достоєвського, автора повісті «Двійник». Пола Роланд називає аферистом, підлабузником і «жалюгідним наслідувальником», а Анетт Делабордері – «дуже посередньою акторкою». Робота Пола в театрі, на думку Роланда, є «мавпуванням». Натомість сам Пол Демпстер дуже схвально оцінює творчу діяльність театру, а Міледі він просто обожає, навіть каже, що кохає її «платонічною любов'ю». Звертаючись до Роланда Інджестрі, він каже: «The theatre to you was a kind of crude extension of Eng. Lit. at Cambridge, but the theatre I knew was the theatre that makes people forget some things and remember others, and refreshes dry places in the spirit» (*Для вас театр був лише грубуватим продовженням кембриджського курсу англійської літератури, але театр, знайомий мені, був театром, в якому люди забувають одне, згадують інше і освіжають безводні місця душі*). Тут слід сказати, що вираз «безводні місця» належить Ісусу Христу (див.: Матв. 12:43), тож біблійно-релігійні алюзії, ремінісценції і прямі цитати постійно супроводжують сюжет твору і діалоги персонажів.

По суті, Магнус Айзенгрім виступає по відношенню до сера Джона Тресайза свого роду тінню, специфічно втілюючи знаменитий юнгівський архетип Тіні. Цей архетип був детально описаний К. Г. Юнгом. Він представляє собою відносно автономну частину особистості, яка складається з особистих і колективних психічних установок, які не можуть бути прийнятими особистістю через несумісність зі свідомим уявленням про себе. Тіньові несвідомі змісти сприймаються через проекцію і підлягають інтеграції в цілісну структуру особистості. Можна сказати, що за час перебування Пола-Магнуса в театральній трупі Сера Джона Тресайза він поступово створює в собі цілісну структуру особистості і ніби звільняється від психологічної залежності від свого патрона. Водночас Пол продовжує з великою повагою ставитися до митця-метра та його подруги Міледі, тому так наполегливо відстоює їхню людську і творчу значущість у дискусіях із Інджестрі.

Не менш істотним етапом у біографії Пола Демпстера-Магнуса Айзенгріма було перебування у швейцарському замку Зоргенфрей, куди його запросив власник цього замку задля ремонту колекції механічних іграшок, розбитої його вкрай вередливою і строптивою онукою. Ця дівчинка і стане в майбутньому знаменитим доктором Лізелоттою Негелі, соратником і вірним другом Магнуса Айзенгріма. І хоча їхні стосунки розпочиналися з жорсткого протистояння, а потім вони постійно вступали

в дискусії з різних ідеологічних, світоглядних і культурно-мистецьких проблем, можна сказати, що учасники цієї пари також виступають у своєрідними двійниками, оскільки вони багато в чому повторюють і доповнюють одне одного і впродовж майже всього свідомого життя залишалися разом.

Ще одним доповненням-підкріпленням мотиву двійництва в романі є образ мавпи, який неодноразово зустрічається в романі. Спочатку читач знайомиться з ученою мавпою Ранго та її власником Гайні Байєром, які виступають в шоу цирку «Світ чудес», де вони настільки доповнюють одне одного, що можуть уважатися двійниками. Як говорить Магнус, розповідаючи відповідну частину своєї біографії, «Heinie Bayer had lived so long with Rango that he was more like Rango than like a man; they did not bring out the best in each other» (*Гайні Байєр бог зна скільки років провів із Ранго, тому сам більше був схожий на мавпу, ніж на людину; вони аж ніяк не сприяли прояву один в одному кращих якостей*).

Потім, коли Пол зустріне у замку Зоргенфрей Лізл вона зі своєю монструозною зовнішністю видаватиметься йому людиноподібною мавпою, орангутангом. Та й сама Лізл визнавала свою схожість з мавпою і дуже страждала від цього. Але за допомогою Пола Лізл поступово позбувається своїх комплексів і навіть набуває особливої привабливості. Невипадково між нею і Данстана Рамзі з часом виникають дуже теплі стосунки. Відтак зовнішність і внутрішня сутність людини вступають у стосунки двоїстості й антитези.

Отож двійництво у романі «Світ чудес» виконує функцію структуротвірного і змістотвірного чинника, суттєво впливаючи на забезпечення ідейно-змістової багатоплановості твору.

Висновки до розділу 2

Таким чином, проблемно-тематичний комплекс романів «Дептфордської трилогії» визначається настановами автора на відтворення співвідношення матеріального і духовного в житті людини і суспільства. В художній структурі усіх трьох романів важливу роль відіграють архетипи, особливо в романі «Мантукора», який на рівні персонажів твору і його сюжетного плану та деталей предметно-художньої зображальності може слугувати своєрідною ілюстрацією до архетипної концепції К.Г. Юнга. У романі «Світ чудес» Робертсон Дейвіс головним чином втілює ідею двійництва, прояви якої є властивими для будь-якої людини, в першу чергу творчого спрямування.

РОЗДІЛ 3.

«КОРНІШСЬКА ТРИЛОГІЯ» : ТРІКСТЕРИ, ПРОФЕСОРИ І МИТЦІ В ОБРАМЛЕННІ ІНТЕРТЕКСТУ

3.1. Університетське життя в романі «Бунтівні янголи».

Роман «Бунтівні янголи» (мовою оригіналу – «The Rebel Angels») є першим романом «Корнішської трилогії» Робертсона Дейвіса. Він був вперше опублікований канадським видавництвом Macmillan в 1981 році. Крім «Бунтівних янголів», «Корнішська трилогія» включає романи «Що закладено в кістках» (What's Bred in the Bone, 1985) і «Ліра Орфея» (The Lyre of Orpheus, 1988).

Подібно до інших творів «Корнішської трилогії», події роману «Бунтівні янголи» відбуваються в тому ж самому художньому світі, що й «Дептфордська трилогія», причому головні герої першого роману письменника Клемент Холлієр та Джон Парлабейн є випускниками Колборнського коледжу (навчального закладу, в якому Данстан Рамзі викладав історію в романі «Fifth Business») та колишніми однокласниками сина Боя Стонтонна Девіда.

Сюжет роману «The Rebel Angels» складають стосунки кількох викладачів, співробітників та студентів вигаданого автором коледжу Святого Іоанна і Святого Духа, якого всі його викладачі і студенти ласкаво називають «Душок».

Роман значною мірою містить у собі автобіографічні факти з життя Робертсона Дейвіса, а його система персонажів (включаючи Парлабейна і Макваріша) була заснована на Дейвісових знайомих із коледжу. Їхні історії описані в біографії Джудіт Скедтон Грант «Робертсон Дейвіс: Людина міфів» (1994) і в книжці Браяна Басбі «Характери: хто є хто у Канадській літературі» (2003). Крім того, багато хто з літературних критиків уважає, що Дейвіс скопіював коледж Святого Іоанна і Святого Духа (або «Душок», як його лагідно називають у романі) з Коледжу Трініті в Торонто. Свідченням цього зв'язку є численні подібності між вигаданим та реальним коледжем (включаючи архітектурний стиль, планування кімнат, вік та релігійну приналежність окремих людей-персонажів). Таке припущення підтверджується й тим фактом, що Дейвіс викладав у Трініті-коледжі двадцять років і жив через дорогу від Трініті, будучи магістрантом коледжу Мессі.

Мабуть, найпереконливішим доказом автобіографічності роману є те, що зображення центральної вежі реального Трініті-коледжу було

розміщено на обкладинці першого видання роману. Не менш правдоподібним є твердження, що коледж Плоурайт у книзі створений за зразком коледжу Мессі, в якому проходив магістерську підготовку Дейвіс. Цей зв'язок підтверджується ще й тим фактом, що велика частина статків, пожертвованих родиною Мессі Університету Торонто для заснування коледжу Мессі, спочатку була спрямована на виробництво сільськогосподарського обладнання. Як і в реальному коледжі Мессі, у романному коледжі Плоурайти здійснюється підготовка лише магістрів, і туди регулярно запрошують вчених до міждисциплінарних дискусій та обідів за так званим Високим столом.

Розказана в романі історія, як це постійно спостерігається у творах Робертсона Дейвіса, вирізняється ретельно змодельованими, «живими» персонажами, які добре запам'ятовуються.

Серед них особливо виділяється «чернець» у відставці на ім'я Парлабейн (безіменною фразою про прибуття Парлабейна до коледжу розпочинається роман: «Parlabane is back» [Тут і далі роман цитується за Інтернет-ресурсом, позиція № 91 у Списку використаних джерел]). Багато років до описуваних подій Парлабейн викладав у коледжі філософію, потім через якийсь скандал покинув коледж і став ченцем католицького ордену і якраз на початку розгортання подій знову з'являється в коледжі. Він відзначається авантюризмом і крутіством, є неприхованим содомітом і лицеміром, водночас має блискучі знання у різних галузях знань, надзвичайний темперамент, гримливий голос і неймовірний апетит.

Його опонентом у романі виступає англіканський священник і професор Саймон Даркур, який веде семінар із Новозаповітної грецької мови.

Ще один провідний професор коледжу – Клемент Холліер, фахівець із середньовічної культури, як сказано в романі: «a great medieval scholar with a world reputation as something out of the ordinary called a paleo-psychologist, which seemed to mean that by a lot of grubbing in old books and manuscripts he got close to the way people in the pre-Renaissance world really thought about themselves and the universe they knew» (*великий вчений-медієвіст зі світовою репутацією у незвичайній галузі – палеопсихології; це, мабуть, означає, що він довго рився в старих книжках та рукописах і врешті-решт отримав непогане уявлення про те, що насправді думали люди епохи перед-Ренесансу про себе і світ навколо себе*).

У свою чергу Клементу Холлієру протистоїть Еркхарт Макваріш, цинічний, жадібний і маніпулятивний інтриган та недобросовісний учений,

який намагається заволодіти рукописами покійного Френсіса Корніша, одного із засновників коледжу і власника колосальної колекції цінних рукописів і предметів старовинного мистецтва.

Хоча в романі важко визначити головного героя, певну центруючу роль у ньому відіграє аспірантка професора Холлієра Марія Магдалина Феотокі, яка досліджує творчість видатного французького представника пізнього Ренесансу і Реформації Франсуа Рабле. Вона дуже красива, розумна, талановита і подає великі надії як молодий науковець. Всі чоловічі персонажі роману так чи інакше зачаровані нею.

Важливе значення має те, що Марія Феотокі за походженням є свого роду мультикультурним персонажем: Її матір – спадкова циганка, а покійний батько був поліглотом, народився у Польщі і довгий час жив в Угорщині. Марія часто згадує батька: «My father was very great on languages. He was a Pole, and he lived quite a while in Hungary. He made it a game, when I was a child. I don't pretend to be perfect in those languages; I can't write them very well but I can read and speak them well enough. It's not difficult, if you have a knack...» (*Мій батько дуже добре знався на мовах. Він був поляком, але довго жив в Угорщині. Коли я була дитиною, він перетворив вивчення мов на гру. Я не скажу, що бездоганно знаю усі ці мови; я не дуже добре пишу на них, але пристойно читаю та говорю. Це не так важко, якщо є здібності...*). Мови, про які говорить Марія, – це французька, іспанська, італійська, німецька, давньогрецька, а також так звана золота і срібна латина (тобто латина періодів 83 р. до н. е. - 14 р. н. е. та 14 - 117 рр. н. е. відповідно). А ще Марія Феотокі володіє «тією жахливою говіркою, якою говорили в Середні віки» (*the awful kind they used in the Middle Ages*), оскільки це потрібно їй для вивчення творчості Рабле.

Поступово в романі все більшу роль починає відігравати нащадок Корнішської колекції – племінник Френсіса Корніша Артур. За його ініціативи в коледжі була створена спеціальна комісія, завдання якої полягало в тому, щоб детально розібратися в тому, що залишив по собі видатний вчений і колекціонер. В процесі роботи комісії і спілкування її членів Артур неочікувано для самого себе закохується в Марію Феотокі і згодом вони одружуються, обставляючи своє весілля вельми екзотичним циганським ритуалом.

У сюжетному розвитку твору особливе значення має історія з одним із рукописів Френсіса Корніша, за який ведуть справжню війну Клемент Холлієр і Ерхарт Макваріш.

Як уважає Клемент Холлієр, рукопис містить три чорнових листи з автографом Франсуа Рабле, адресованих Парацельсу, знаменитому лікарю й окультисту епохи Відродження. Сам факт таких листів може засвідчити активні контакти між двома видатними представниками європейського Відродження, а введення листів у науковий обіг може істотно змінити уявлення про гуманістичні процеси в пізньосередньовічній Європі. Про цей рукопис Холлієр говорить Марії: «As soon as we can get our hands on it you will begin your serious work – the work that will put you several rungs up the scholarly ladder. That manuscript will be the guts of your thesis, and it won't be some mouldy, pawed-over old rag of the kind most students have to put up with. It could be a small bombshell in Renaissance studies...» (*Як тільки ми отримаємо цей рукопис, ви приступите до серйозної роботи - роботи, яка повинна буде підняти вас на кілька ступенів академічних сходів. Цей рукопис ляже в основу вашої дисертації. І це буде не якийсь пліснявий, засалений уривок, з якими доводиться мати справу більшості студентів. Він може стати бомбою, невеликою сенсацією у дослідженнях епохи Відродження...*).

Загалом роман складається із шести частин, які мають загальну назву «Другий рай» («Second Paradise»), і шести частин із назвою «Новий Обрі» («New Aubrey»).

Перша назва запозичена з трактатів Теофраста Парацельса, знаменитого лікаря, алхіміка й окультиста доби Відродження, який намагався поєднати у своїх студіях кабалістику, ритуалістику та магичні практики. Марія цитує таку фразу Парацельса: «The striving for wisdom is the second paradise of the world...» (*Прагнення до мудрості є здобуттям другого раю у цьому світі*). Таким чином, раєм у романі оголошується сама Мудрість, хоча автором закладається в цю тезу й іронічний смисл – через те, що більшість персонажів-академістів керуються у своїй діяльності не стільки прагненням до мудрості, скільки амбіціями, марнославством, інтригами.

Парацельс часто згадується в романі, а в дослідженнях вчених коледжу Плоурайт вгадуються ідеї Парацельса. При цьому вони часто сильно перекручуються або набувають якогось гротескового виміру, що сприяє загальному комедійно-пародійному настроєві твору. Так, Марія, яка на початку роману була закохана в Холлієра і навіть маючи з ним інтимний зв'язок, думає, що може разом із професором здобути не тільки «другий рай», а й «перший» («With Hollier I truly thought that I would have the second paradise, and the first as well»), під яким, очевидно, мається на

увазі насолода від радощів земного, фізичного й інтимного буття. Поєднання Парацельса і Рабле – «серйозного» вченого і дражливого письменника також сприяє гротесковості багатьох епізодів і персонажів роману.

Назва другої частини твору – «Новий Обрі» – відсилає до творчості відомого англійського письменника та колекціонера Джоан Обрі (1626–1697), автора книги «Короткі життєписи», збірки цікавих біографій великих англійців доби пізнього Середньовіччя та часів Ренесансу. Цим натякується на діяльність Френсіса Корніша, його праці та різнопланову колекцію. Водночас «Новий Обрі» – це те, що планує створити Саймон Даркур щодо навчального закладу, в якому він почав працювати як професор богослов'я після багатьох років служби в якості «рятівника людських душ», тобто священником.

Кожна частина роману включає по декілька, від двох до п'яти, розділів. Відрізняються ці частини, насамперед, нараторами. У частинах «Другого раю» розповідачем є Марія Феотокі, а в частинах «Нового Обрі» розповідачем виступає священник Саймон Даркур. Наявність двох нараторів створює більш об'ємну, стереоскопічну і багатопланову розповідь, оскільки одні й ті самі події часто подаються в двох різних перспективах і з різними академічними й моральними оцінками, що змушує читача зіставляти ці розповіді і часто коригувати протилежні погляди персонажів і робити власні висновки.

Для Саймона Даркура Джон Обрі є взірцем для наслідування, про що він прямо говорить: «What I valued in Aubrey was the energy of his curiosity, his determination to find out whatever he could about people who interested him: that was the quality in him I would try to recapture.

It was not simple nosiness. It was a proper university project. Energy and curiosity are the lifeblood of universities; the desire to find out, to uncover, to dig deeper, to puzzle out obscurities, is the spirit of the university, and it is a channelling of that unresting curiosity that holds mankind together....» (*Я цінував невичерпну цікавість Джона Обрі, його енергію, його рішучість з'ясувати все, що можна, про людей, які його цікавлять; саме цій якості я збирався наслідувати. Це не проста допитливість. «Новий Обрі» – достойний університетський проект. Енергія та допитливість – кров, що тече у жилах університетів. Бажання з'ясувати, розкопати, відновити приховане, зірвати покриви – дух університету, і ця невтомна допитливість об'єднує людство...).*

Саме в цьому полягає мета Саймона Даркура – написати історію коледжу, але не стільки фактичну, подієву, скільки історію духу цього навчального закладу, який коріниться в окремих людях – його професорах і студентах. Тому він збирає з найдрібніших часточок різні історії людей коледжу і формує їх у цілісний проєкт. Відтак всі ті частини роману, які об'єднані заголовком «Новий Обрі, по суті, є історією духу коледжу Святого Іоанна і Святого Духа. Щоправда, Даркур при цьому має такий собі марнославний інтерес – написавши історію навчального закладу, він сподівається зажити слави хронікера свого часу. До того ж, оскільки Даркур закоханий у Марію Феотокі, то його майбутня книжка, як він сподівається, може збільшити її прихильність до нього. Невипадково, Холлієр вказує йому на його двоїсту позицію: «What ails you, Father Darcourt, is that you want to eat your cake and have it too; you want to be first with Maria, without paying the price of that position...» (*Ваша біда, отче Даркуре, у тому, що ви хочете одночасно і рибку спіймати, і рясу не замочити: ви хочете бути у Марії першим і головним, але не бажаєте платити за це належну ціну...*).

У романі часто протиставляється Знання і Мудрість. Так, Марія Феотокі вважає, що сучасний університет дає студенту чимало знань, натомість залишаючи мудрість на периферії діяльності навчального закладу: «if you ask for Wisdom – God save us all! What a show of modesty, what disclaimers from the men and women from whose eyes intelligence shines forth like a lighthouse. Intelligence, yes, but of Wisdom not so much as the gleam of a single candle...» (*якщо Ви попросите Мудрості з великої літери – Боже збав! Який парад скромності, які відмовки з вуст чоловіків та жінок, у яких в очах сяє розум, як прожектор маяка. Розум – так, але мудрості не набереться і на вогник свічки...*).

Суттєвим складником змістового плану роману є його інтертекст. Головним чином він пов'язаний із науковими інтересами професорів університету, - середньовіччям, богослов'ям, мистецтвом. Міжтекстовий зв'язок прямо декларується в романі латинською приказкою, яку дуже полюбили алхіміки: «Liber librum aperit», тобто «Книжка відкриває книжку».

Часто в романі цитується святий Августин. Зокрема, коли Саймон Даркур розпочинає свій семінар із вивчення давньогрецької мови на основі Нового Заповіту, він наводить слова святого Августина з його знаменитої «Сповіді»: «Conloqui et conridere et vicissim benevole obsequi, simul leger libros duciloquos, simul nugari et simul honestari». Серед студентів, які

записались на цей семінар, лише одна Марія Феотокі виявилася спроможною перекласти цю фразу: «Загальна бесіда та веселощі, взаємна доброзичлива послужливість, спільне читання солодкорічних книг, спільні забави та взаємна повага».

Однак цим гаслом керуються далеко не всі, хто дає й отримує освіту в коледжі Плоурайт. Скоріше, навпаки: в університетському середовищі панує заздрість, нездорова конкуренція, підсиджування, намагання отримати всіма правдами і неправдами гранти на фінансування на здійснення наукових досліджень. Це доходить до гротескних вивертів, як, наприклад, у випадку з професором Озією Фроутсом, який досліджує людські екскременти. При цьому він посилається на авторитет відомих середньовічних учених і алхіміків, адже вони також займалися такими експериментами. Але Озія Фроутс доводить свої ідеї до абсурду. Він говорить про свою наукову діяльність як найновіший і найперспективніший шлях сучасної науки, називаючи екскременти «щоденним барометром», який показує куди рухається не тільки тіло, але, можливо, й душа, - до здоров'я чи до хвороби. На основі власних студій і спираючись на свого попередника професора Шелдона Фроутс виводить цілу класифікацію людських типів – всього їх нараховується аж до сімдесят шести «у межах норми». Для доведення наукової практичності своїх студій професор Озія Фроутс класифікував навіть викладачів університету. Хоча вони погодилися на цей експеримент із умовою утаємничування їхніх особистостей, потім, як виявилось, всіх їх стало можливим легко ідентифікувати. Так, коли Озія Фроутс демонструє фото цих людей для Саймона Даркура і Марії Феотокі в момент відвідування ними його лабораторії, на фото із затемненими обличчями легко вгадуються більшість учасників експерименту.

Кризова ситуація в університеті посилюється і соціальним впливом. В університетському містечку проводяться мітинги з вимогою раціоналізувати навчальний процес, готувати тільки тих фахівців, які можуть приносити практичну цінність для суспільства. Очолює цю кампанію депутат муніципалітету на ім'я Мюррей Браун. Його фігура в романі також подається гротескно й карикатурно, оскільки він навіть здоровим раціональним ідеям надає викривленого звучання. Позиція цього демагога від політики зумовлюється виключно передвиборними інтересами. Як каже Еркхард Макваріш, його слід було б назвати «a scurvy sneaksby, or perhaps simply a turdy-gut» (*пройдисвітом чи, можливо,*

просто кишковим лайном), що звучить як каламбур, зважаючи на згадані вище експерименти Фрутса з екскрементами.

Серед інших складників проблемно-тематичного комплексу роману важливе місце займає тема дружби і кохання. Коли Артур Корніш пропонує Марії Феотокі руку і серце, він висловлює парадоксальні думки про більшу значущість дружби порівняно з коханням, про обов'язкову присутність дружби в коханні як найважливішої умови успішного шлюбу і сімейного життя: «I'm serious about marriage, and marriage with anyone whom I do not think the most splendid friend I've ever had doesn't interest me. Love and sex are very fine but they won't last. Friendship – the kind of friendship I am talking about – is charity and loving-kindness more than it's sex and it lasts as long as life. What's more, it grows, and sex dwindles: has to. So – will you marry me and be friends? We'll have love and we'll have sex, but we won't build on those alone...» (*я серйозно пропоную тобі вийти за мене заміж, а для мене неприйнятний шлюб із людиною, яку я не вважаю чудовим другом. Кохання та секс – прекрасні, але довго не живуть. Дружба – така, про яку я говорю, – це насамперед не секс, а любов до ближнього та ніжна турбота, і вона триває все життя. Ба більше, дружба зростає, а секс зменшується; по іншому не може бути. То що, ти згодна вийти за мене заміж і бути моїм другом? У нас буде і кохання, і секс, але не тільки...).*

Ідеологічною кульмінацією роману є один із так званих «гостьових вечорів», які влаштовуються в коледжі до певних знаменних подій. Проведення таких вечорів є усталеною традицією в багатьох навчальних закладах, тому можна вважати, що автор роману хотів показати типову ситуацію університетського життя, акцентувавши увагу на найрізноманітніших його аспектах. Зазвичай на таких вечорах викладачі і запрошені гості ведуть застільні розмови на різні теми, включаючи наукові дискусії у вільному форматі. На описаному у другому розділі четвертої частини «Нового обрі» гостьовому вечорі поряд із такими темами, як місце політики в університеті, фінансові проблеми, роль студентів в організації громадського життя (зокрема проблема бунтарства студентів в історичному аспекті), основною темою була природа і сутність університетів.

На думку однієї групи учасників дискусійного застілля, університет – це місто мудрості, а серце – його вчені. Вони є хранителями і стражами цивілізації, особливо в теперішній час, коли в суспільстві вже немає аристократії, яка колись виконувала це завдання. Натомість, інші вважають

університет чимось подібним до імперії, яка складається з великої кількості колишніх незалежних коледжів, що наразі мають мінімум незалежності, під егідою федерації, якою і є університет. Ректор університету – імператор, він головує над сукупністю держав, у кожного з яких є свій правитель, а декани, директори, уподібнюються до великих князів, керівних могутніх князівств. Всі вони ревностно охороняють свою владу, але всі підкоряються імператорові. Університети виникли в Середні віки і досі зберігають у собі багато від тієї епохи: не тільки в одязі та офіційній атрибутиці, а й глибоко в серцях.

Подібного роду пафосні промови на «гостьовому вечорі» постійно перебиваються (по суті, понижуються в гротескному тонусі Рабле) виступами окремих викладачів-скептиків, як-от Еркхард Маккавіш, який супроводжує виступи інших колег цитатами з найнепрстойніших місць «Гаргантюа і Пантагрюеля» Франсуа Рабле, демонструє гротескні предмети зі своєї колекції непрстойностей – наприклад, кісточка, виготовлена з пеніса єнота, яку можна використовувати як зубочистку, або кисет з мошонки австралійського кенгуру. Не випадково хронікер Саймон Даркур врешті-решт уподібнює університетський гостьовий вечір до описаного у романі «Гаргантюа і Пантагрюель» Франсуа Рабле бенкету ченців, що проходив у форматі «Як вони теревенили напідпитку» (*How they chirped over their cups* є цитатою назви одного з розділів твору Рабле).

Один із важливих висновків роману, сформульований Саймоном Даркуром і який набуває в романі значення позитивної програми, нехай навіть і на тлі сатирично-гротескового зображення університету, стосується поняття Честі. З усіх персонажів твору воно властиве тільки Марії Феотокі. Саме про неї Саймон Даркур, хронікер «Душка» говорить: «I knew of the special bee in Maria's bonnet; it was Honour, a concept she had seized from the work of François Rabelais, and made her own. Honour which was said to prompt people to virtuous action and hold them back from vice; was there a dark side to that god? Fruitless to speculate, but I could imagine Honour raising quite a lot of hell if it were to swell to a size where it darkened the face of the one God...» (*Я знав про особливий коник Марії: це Честь - поняття, знайдене у Рабле і взяте Марією на озброєння. Честь, яка, як то кажуть, спонукає людей до чеснотних вчинків і утримує від гріха. Чи є у цього бога темний бік? Не витрачатиму час на безплідні ворожіння. Але я цілком можу собі уявити, яких пекельних бід може наробити Честь, якщо надихається надто сильно і затуляє обличчя Єдиного Бога).*

З «гостьового вечора» найбільшою мірою можна вивести смисл назви роману: Бунтівними янголами є насамперед представники сучасного університету, які «забули» про своє основне призначення – бути хранителями Мудрості. Натомість їх пожирає марносластво, заздрість і ревності. Це чітко декларує хронікер коледжу Саймон Даркур: «I suppose the Rebel Angels were not above jealousy. It is an unpopular passion; people will confess with some degree of self-satisfaction that they are greedy, or have terrible tempers, or are close about money, but who admits to being jealous? It cannot easily be presented as a good quality with a dark complexion. But my job as a priest is to look human frailty in the face and call it by its right name. I was jealous of Arthur Cornish because he was going to be first in the heart of a woman I still loved. But as Maria had said, a Rebel Angel takes something of a woman's innocence as he leads her towards a larger world and an ampler life, and it is not surprising if the man who has done that is jealous of the man who reaps the benefit...» (*Заздрість має бути добре знайома бунтівним ангелам. Це непопулярна пристрасть: люди з якимось навіть задоволенням зізнаються у своїй жадібності, чи запальності, чи навіть скупості, але хто зізнається, що заздрисний? Заздрість не так легко уявити у вигляді чесноти, що надягла чорну маску. Але моя робота як священика – дивитися людським гріхам в обличчя та називати речі своїми іменами. Я заздрив Артуру Корнішу, бо він збирався посісти чільне місце в серці жінки, яку я все ще любив. Але, як сказала Марія, бунтівний янгол, ведучи жінку до світла, у великий світ, частково відбирає у неї невинність. Не дивно, що людина, яка зіграла цю роль, заздрить тому, хто пожинає плоди його праці).*

Отже, авторська позиція у зображенні університетського життя в романі «Бунтівні янголи» характеризується двоїстістю. З одного боку, університет, безперечно, є скарбницею знань, осередком академічного, культурного і духовного життя. З іншого боку, «знання», яке продукується професорами і пропонується студентам та суспільству, часто позбавлене і «мудрості», і практичної значущості. Робертсон Дейвіс створює гротескний образ університетського життя, намагаючись одночасно показати як позитивні, так і негативні сторони його діяльності і місця в сучасному суспільстві.

3.2. «Що закладено в кістках»: біографічний роман про митця

Досліджуючи американський варіант роману про митця, який також не залишався поза увагою канадських письменників, М. Сото пояснює

швидке розповсюдження роману про богомного художника «зростаючою стурбованістю не тільки створеним літературою внутрішнім світом героя, а й зовнішнім, в якому створюється ця література» [102, р. 12]. Дослідник наголошує на соціальній ролі роману, що «занурюється в унікальний світ американської культури, заради виявлення національної ідентичності і одночасно заради відмови від успадкованих стандартів європейської цивілізації» [там само]. Саме завдяки цій ролі роман про митця набуває національного звучання в постколоніальних літературах (австралійській, канадській, новозеландській).

«Що закладено в кістках» (*What's Bred in the Bone*) — другий роман Корнішської трилогії Робертсона Дейвіса. Це історія життя Френсіса (або Френка) Корніша, чия смерть і заповіт стали відправною точкою для першого роману трилогії – «Бунтівні янголи».

Роман «Що закладено в кістках» вперше був опублікований у 1985 році видавництвом «Macmillan of Canada». Він отримав широке визнання читацької публіки і критики й навіть пройшов у короткий список Букерівської премії за 1986 р.

Твір починається з короткої вступної сцени, в якій читач зустрічає вже знайомих йому за романом «Бунтівні янголи» персонажів: вони обговорюють ситуацію із написанням книжки про Френсіса Корніша Саймоном Даркуром і той, зокрема, повідомляє, що в нього є серйозні підстави підозрювати авторитетного знавця творів мистецтва і колекціонера у підробці шедеврів живопису. Крім того його робота як письменника-біографа зайшла у безвихідь через те, що він нашттовхнувся на численні білі плями, незрозумілі пробіли і таємниці в біографії Корніша, особливо стосовно його дитячих років, які Саймон називає «ключем до усього». Саймон, звертаючись до Марії Феотокі, яка тепер є дружиною Артура Корніша, племінника Френсіса, каже, що очевидно у Френсіса Корніша був якийсь особливий даймон. Далі він пояснює, що «Hesiod calls daimons: spirits of the Golden Age, who act as guardians to mortals. Not tedious manifestations of the moral conscience, like Guardian Angels, always pulling for Sunday-school rightness and goodness. No, manifestations of the artistic conscience, who supply you with extra energy when it is needed, and tip you off when things aren't going as they should. Not wedded to what Christians think of as what is right, but to what is your destiny» (*Гесіод називав даймонами духів золотої доби, наставників для простих смертних. Не нудний вияв моральних норм, як янголи-охоронці, яким подавай чесноту в душі недільної школи. Ні, даймони – уособлення совісті*

художника, вони підживлюють його енергією, коли треба, і шепочуть на вухо підказки, якщо робота зупинилася. Даймони йдуть пліч-о-пліч не з чесною в її християнському розумінні, але з долею) [Тут і далі роман цитується за Інтернет-ресурсом, позиція № 93 у Списку використаних джерел; переклад з англійської наш. – О.К., О.К.].

Після цього роман раптово переходить в умовно-символічну наративну площину, оскільки на сцені з'являється сам Френсісовий даймон Маймас (Daimon Maimas) разом із так званим «Янголом Біографії», або «Янголом Реєстрації» (Recording Angel) на ім'я Цадкіїл Менший (Lesser Zadkiel). Саме вони далі будуть організовувати розповідь про життя Френсіса і постійно коментувати, як даймон сприяв тому, щоб зробити Корніша великою людиною.

Даймон Корніша Маймас вірить, що люди розвиваються через подолання труднощів, тому підкидає Френсісові їх дуже багато, найочевидніше завдяки однокласникам із дитинства та його майстрам та приятелям зі сфери мистецтва в Німеччині, а також у двох любовних пригодах і дружбі з молодим чоловіком, який як учень і товариш певний час відігравав велику роль у житті Френсіса. Іншою формою життєвої драми Корніша стало його становище як талановитого художника, чії інтереси та техніка роботи в живописі повністю не відповідали сучасній моді, а належали минулому.

Читач стежить за життям Корніша та його родини, починаючи від двох його дідусів і бабусь-канадців. Це дуже важлива частина «того, що закладено в кістках». Ми дізнаємося про передісторію народження героя і його дитинство в маленькому містечку Блерлоггі біля озера Онтаріо, початкову, середню і вищу освіту в канадському Торонто та англійському Оксфорді, його незвичайне учнівство в якості реставратора та художника у нацистській Німеччині, його воєнний досвід в Англії в якості агента британської таємної розвідки Мі-5, його післявоєнну роботу у групі з вивчення обставин викрадення творів мистецтва представниками вищого керівництва Третього Райху в різних країнах Європи, а також про його колекціонування предметів мистецтва та викладання і меценатство в Торонто.

Тема, задана Саймоном Даркуром у його підозрах щодо фальсифікату Френсіса, варіюється упродовж усього роману як побічна до загальної теми мистецтва, зокрема, в таких аспектах: як співвідносяться проблеми творчого новаторства, запозичення, наслідування, копіювання, плагіату, творчого «обману» тощо. Для цього в тексті роману

використовується латинське слово «*fraude*», що буквально означає «обман», але має доволі широкий семантичний спектр, поширюючись на різні сфери людського буття, навіть у кохання, перетворюючи останнє на «безумство».

Люди, які добре знали Френсіса Корніша, часто говорили про його мізантропію, тобто нелюбов до людей. Ця риса його характеру і світоглядної позиції віднаходить пояснення в дитинстві Френсіса. Він виховувався людьми з різними національно-культурними і релігійно-конфесійними цінностями. Хоча його батько шотландець протестант наполягав на англіканському вихованні сина, сам він ним мало цікавився, а головною вихователькою стала тітка, сестра батька матері Френсіса, яку звали Марія-Бенедетта, або по-домашньому Мері-Бен. Вона була католичкою, дуже любила Френсіса і таємно від батьків активно навіювала хлопчику католицькі ідеали та норми життя й поведінки.

Першим справжнім жорстким випробуванням у житті Френсіса стало відвідування дитячого садочка. Даймон називає перехід Френсіса з рідного дому до дитячого садка другим вигнанням із раю. Якщо першим уважати покидання материнського лона, то другим стало вигнання з райського саду дитинства: «*It was in kindergarten that the foundations for Francis Cornish's lifelong misanthropy were firmly established. The sampling of mankind into which he had been cast badgered and mocked him, excluded him from secrets and all but the most inclusive games...*» (*Саме в дитячому садку було закладено непорушну основу довічної мізантропії Френсіса. Представники людства, до яких закинула його доля, мучили та дразнили його, не допускали до своїх секретів і не приймали в ігри, крім випадків, коли грали всі до одного*).

Ще гіршим став період навчання в початковій школі, де панувала жорстокість як у ставленні вчительки місс Хелен Макгледдері до учнів, так само й дітей одне до одного: «*Within an hour Francis, for all purposes sufficient to his age and stage of life, descended into Hell, and stayed there for what seemed to him an eternity*» (*Не минуло й години, як Френсіс опинився – у всіх аспектах, актуальних для його віку та розвитку, – у пеклі. Час, проведений там, здався йому вічністю*).

Наступною школою Френсіса стала школа у Колборні. Автор з їдкою іронією описує систему навчання за книжками, автори яких самі навчалися в закритих школах і ненавиділи їх. Але на цей момент Френсіс уже навчився стійко переносити негаразди і ставитися до всього негативного по-філософськи. Життя вже навчило його спритності, щоб не сказати

диявольським хитрощам, у спілкуванні з однолітками та дорослими та вмінню все приймати філософськи. Ту ж стратегію – хитрість та філософське ставлення – він застосував і в Колборні. Він не був розумний тим розумом, який допомагає складати іспити, завойовувати нагороди і ставати першим учнем. Але він не був нерозумним. Він філософськи приймав те, що приносило йому життя.

Важливо те, що вже в дитинстві Френсіс отримав те, що пізніше зробило його і вправним митцем, і знавцем мистецтва. Першою вчителькою живопису стала тітонька, яка загалом була наділена митецьким даром – грала на фортепіано, співала, малювала, скуповувала картини маслом головним чином на релігійні теми і мала непогану добірку книг з мистецтва. Одна з її книжок – «Малювання олівцем і пером», відомого автора Гаррі Фернісса, англійського художника, карикатуриста та ілюстратора. В ній стверджувалося основне кредо для будь-якого живописця: потрібно розробляти око; потрібно навчитися бачити все як поєднання ліній та форм. Саме цьому з дитинства і навчався Френсіс.

Значний вплив на Френсіса мав і дідусь, батько його матері – канадський сенатор Джеймс Ігнаціус Макрорі, шотландець за походженням, дуже амбітна, талановита і багатостороння людина. Одним із його захоплень була фотографія, і він залучив до її таємниць і внука. Сенатор фотографував усе, що потрапляв в поле його зору – людей, природу, вулиці міста, ферми, тварин тощо.

Джеймс Макрорі ніколи не вважав себе художником, але у нього було гостре око, і він невтомно ганявся за різними світловими ефектами, доступними в Канаді в різні пори року. Усе це він обговорював із Френсісом як із рівним. Загалом він був відстороненою людиною і мешканцями Блерлоггі вважався майже небожителем, тим паче, що володів неабиякими статками і побудував собі будинок на пагорбі, дещо в стороні від містечка. Але ця відстороненість, властива йому як сенатору і дідові, повністю зникла під час фотоекспедицій із онукою, коли вони удвох полювали на те, що сенатор називав «сонячними картинами». Для Френсіса з усіх етапів фотосправи, кожний із яких був йому по-своєму цікавим, особливе захоплення викликало ретушування негативу. Дідусь брав дуже гостро заточений олівець і брався покращувати свою роботу: ретушувати негатив, підкреслюючи тіні або збагачуючи окремі деталі картини найтоншою штрихівкою, іноді у вигляді крихітних точок, іноді мікроскопічних спіралей, іноді хрест навхрест. Все для того, щоб потрафити «моделі», тобто покращити її вигляд. Хоча слово «обман»

ніколи не фігурувало в цьому процесі, однак фактично це була «підробка» – те, що згодом стане чи не найважливішою частиною життя Френсіса-художника.

Ще одним значущим учителем Френсіса – головним чином по життю, а опосередковано й у мистецтві – був кучер-конюх Зейдок Хойл, ветеран англо-бурської війни і людина великої і щирої душі. У місті він виконував також обов'язки правника катафалку, який відвозив новопереставлених на цвинтар – вранці (католицьких) і після обіду (протестантських). Крім того, Зейдок готував мерців до обряду прощання з рідними: одягав їх, ретушував обличчя тощо. І поки відбувалася така підготовка, Френсіс замальовував оголені тіла. Ця дуже важлива робота для художника допомогла майбутньому митцю добре вивчити і достеменно розуміти всі елементи людського тіла та вміти виписувати його у всіх деталях.

Потрапивши на навчання до Оксфордського університету, Френсіс продовжував займатися живописом і почав колекціонувати предмети мистецтва, спочатку недорогі і не надто відомих авторів. Щодо викладачів, то Френсіс, хоч і ставився до них із необхідною повагою, все ж бачив їхні слабкості, відносні успіхи й сміхотворні ритуали, як-от академічні мантиї. Ось як із іронією він розповідає про це: «Their hoods were old and crumpled, but some of them were from ancient universities and spoke of a brilliance that had not brought any reward except a position as a schoolmaster. In the eyes of the boys as a whole, they were glorious; but to Francis there was an air of melancholy about them, for he was perhaps the only person in the Hall who saw what was in front of his nose, who really observed how they stood, and what their faces were really saying» (*Академічні мантиї, старі та м'яті, говорили про стародавні славні університети та найвищі досягнення у навчанні, але ці досягнення не принесли їхнім власникам нічого, крім посади шкільного вчителя. В очах середнього хлопчика вчителі були богоподібні, але Френсіс відчував, що їх огортає хмара меланхолії, тому що він, напевно, єдиний у всьому залі, бачив те, що в нього під носом, – помічав, у якій позі вони стоять і що насправді відображають їхні обличчя*).

Від самого дитинства Френсіса переслідувала проблема вибору релігійної конфесії. Ще в школі, де офіційною релігією було англіканство, особливого упору на англіканські норми і правила школа не робила, тому що в ній вчилися хлопчики найрізноманітніших релігійних переконань. Щонеділі ввечері директор школи вимовляв коротку імпровізовану проповідь, а оскільки він був із тих людей, чий ентузіазм забігав уперед, то

часто говорив у голос те, про що обачна людина промовчала б. Одного разу він, розмірковуючи про гріх і, мабуть, забувши, де знаходиться, процитував Ніцше: «Sins are necessary to every society organized on an ecclesiastical basis; they are the only reliable weapons of power; the priest lives upon sins; it is necessary to him that there be sinning» (у будь-якому організованому жерцями суспільстві «гріхи» неминучі – у них міститься справжня опора влади, жрець живе за рахунок гріхів, йому треба, щоб «грішили»).

Це була цитата із забороненої в той час у будь-якій християнській церкві книжки Фрідріха Ніцше «Антихрист». Однак його майже ніхто не слухав, а хто і слухав, то не зрозумів. Френсіс, можливо, був єдиним, хто прийняв цю мудрість і зберіг її у своєму серці. Але загалом релігія школи викликала у нього подив. Головним чином через те, що в ній не було нічого від таємниці, теплоти та тієї приємності, яка була характерна для католицизму Мері Бен. Це була релігія, підігнана під смаки «старих грошей» та їх посіпак. Це була релігія, яка знала Міру, що загалом не мало би бути властиво релігії як такій.

Філософія, в основі якої лежала теза «знай міру», ніяк не підходила для Френсіса. Ті, хто претендував на знання в області стародавніх мов, могли б уподібнити його девізу греків «Нічого занадто». Інші, знайомі з Шекспіром, могли б процитувати: «Look that you o'erstep not the modesty of Nature» (*Особливо спостерігайте за тим, щоб не переступати скромності природи*). Тут має місце цитата з Шекспірової трагедії «Гамлет», яка (трагедія) загалом доволі часто згадується в романі. Але Френсіс вже на той час розумів іронію, яка була закладена в цій фразі. Він відчував «нескромність природи» й у прірві, що розкрилася біля його ніг у Карлайльській сільській школі, й у жорстокостях життя, у її тяготах, відображення яких бачив у тих тілах, які бальзамував Зейдок Хойл у Девінні. Він серцем відчував: життя глибше, ширше, вище, жахливіше і прекрасніше, ніж думали ті, хто представляв «старі гроші». Щоправда, сам Френсіс рідко зізнавався в такому знанні навіть собі самому. Але воно іноді просвічувало в його малюнках, тому саме захоплення живописом стало виявом його внутрішнього світу й усіх тих суперечностей, які траплялися на його життєвому шляху.

В університеті одним із мистецьких учителів Френсіса став Данстан Рамзі, добре знайомий читачеві за романами «Дептфордської трилогії», особливо «Мантукори». Данстан Рамзі розпізнає в студентові неабиякий митецький дар і після того, як познайомився з численними карикатурами

Френсіса на всіх викладачів коледжу, зокрема й на самого Данстана, дає йому такі настанови: «Caricature is a rare and fine gift, Cornish, but you ought to consider it carefully before it gets you completely in its grip. It's the exaggeration of what is most characteristic, isn't it? But if you see nothing as characteristic except what is ugly, you'll become a man who values nothing but ugliness, because it's his trade. And that will make you a sniggering, jeering little creature, which is what most caricaturists have been – even the best. There are some quite good art books in the library. Look at them, and learn something larger than caricature. Don't forget it, but don't make it the whole of what you can do» (*Корніш, дар карикатуриста рідкісний і цінний. Але подумай добре, перш ніж повністю йому віддатися. Це перебільшення найбільш характерних рис, чи не так? Але якщо ти вважаєш характерним тільки потворне, то скоро перетворишся на людину, яка цінує і бачить лише неподобство, оскільки таким є його ремесло. І тоді ти станеш насмішуватим, самозадоволеним дрібним звірком – такою є більшість карикатуристів, навіть найкращих. У нашій бібліотеці є непогані книжки з мистецтва. Дивись їх і вчись чогось більшого, ніж карикатура. Не забувай про неї, але нехай це буде не все, на що ти здатний*).

У цей час проявляються і здібності Френсіса як художнього критика. Він виступає експертом спочатку на виставках університетських робіт, і після одного з виступів навіть отримує свій перший гонорар, який витрачає на придбання книжок з історії мистецтва: «Історії Ренессансу» Буркхардта і «Життєписів художників» Джорджо Вазарі. Рамзі також порекомендував Френсісові звернутись до вивчення творчості художників-прерафаелітів. На їхніх полотнах Корніш віднайшов не лише те, що стосувалося безпосередньо живописної техніки, а відчув щось від святого Грааля: чи то світло, що сяяло в очах чоловіків, чи то розкішну, разючу красу жінок. Це світло наситило Френсіса, який «зголоднів від сухої, поверхневої шкільної релігії, а пишні зображення природи врівноважили світ убогих парт, чорнильних плям, крейдового пилу, їжі, що викликає запори, і постійної одноманітної, похмурої непристойності в розмовах ровесників».

Легенда про пошуки святого Грааля виявилася відправною точкою світоглядних міркувань Френсіса Корніша та його власних пошуків істини та високого призначення у житті. Легенда ця підкріплювалася не лише численними зверненнями до легенди про славетного короля бритів Артура та його лицарів Круглого столу, а й тим, що, приїхавши до батькових родичів в Англії, він потрапив у Корнуолл, саме серце Артурівської Англії. Там він закохався у свою кузину Ісмей, і його пристрасть до неї лягала на

сюжет історії Трістана та Ізольди, а також іншого ще більш первісного і чарівного міфу – міфу про служіння Лицаря Прекрасній Дамі. Френсісові було двадцять чотири роки, і навіть не маючи взаємності, він не страждав і не впадав у відчай, оскільки сподівався лише з дозволу служити їй, присвятити життя їй та її бажанням.

Знаменною і переламною в творчій біографії Френсіса Корніша стала зустріч із знаменитим знавцем мистецтва і реставратором Танкредом Сараціні. Той приїхав до Оксфордського університету для того, щоб оцінити можливості реставрації занедбаних фресок на стінах бібліотеки коледжу, в якому навчався Корніш. Авторами фресок були художники, члени прерафаелітського братства. Спочатку учнівство, а згодом і дружба з Сараціні сприяли входженню Френсіса в найвищі мистецькі кола. Його стали запрошувати для експертної оцінки живописних творів, а також для роботи з реставрації робіт старовинних майстрів.

Разом із Сараціні, на його запрошення, він потрапив у замок Дюстерштейн, власниками якого були представники аристократичної родини Інгельхаймів. У замку була величезна колекція живописних полотен та інших предметів мистецтва, які Френсіс не просто вивчав, а робив із них копії, а також сам практикувався у створенні оригінальних праць у стилі різних стародавніх майстрів.

Репутація Френсіса різко виросла внаслідок експертної оцінки картини голландського мистецтвознавця і художника Жан-Пауля Летцтпфенніга, який оголосив про віднайдення ним невідомої картини знаменитого голландського живописця ван Ейка «Сходження у пекло». В процесі складної експертизи, що потребувала не тільки знання епохи і мистецтва, а й митецької інтуїції Френсісові вдалося переконливо довести, що картина «Сходження у пекло» була підроблена самим Летцтпфеннігом, хоча підробка була зроблена надзвичайно ретельно, професійно і високоякісно.

Перебуваючи в замку Дюстерштейн, Корніш постійно стикається з протиставленням класичних і новітніх творів мистецтва, що допомагає йому виробити власну художньо-естетичну позицію. Вона полягала в необхідності вивчення й засвоєння найкращих здобутків мистецтва минулого, але й не в огульній критиці новітніх форм і засобів художнього письма. Загалом позитивно оцінюючи творчість прерафаелітів, Корніш вважає основним їхнім недоліком відсутність основоположної ідеї – ідеї Бога чи універсального міфу, який надихав би і живив сучасне мистецтво. Коли Френсіс висловлює таку думку Сараціні, той підтримує його і дає

розгорнуту порівняльну характеристику класичного і модерного мистецтва: «They are painting the inner vision, and working very hard at it when they are honest, which by no means all of them are. But they depend only on themselves, unaided by religion or myth, and of course what most of them find within themselves is revelation only to themselves. And these lonely searches can quickly slide into fakery. Nothing is so easy to fake as the inner vision, Mr. Cornish. Look at those ruined frescoes we were examining this morning; the people who painted those—Rossetti, Morris, Burne-Jones—all had the inner vision linked with legend, and they chose to wrap it up in Grail pictures and sloe-eyed, sexy beauties who were half the Mother of God and half Rossetti's overblown mistresses. But the moderns, having been hit on the head by a horrible world war, and having understood whatever they can of Sigmund Freud, are hell-bent for honesty. They are sick of what they suppose to be God, and they find something in the inner vision that is so personal that to most people it looks like chaos. But it isn't simply chaos. It's raw gobbets of the psyche displayed on canvas. Not very pretty and not very communicative, but they have to find their way through that to something that is communicative...»

(Вони малюють те, що бачать у собі, і дуже намагаються, якщо чесні, - звичайно, не всі вони чесні. Але вони покладаються лише на себе, не спираючись на міфи чи релігію. І звичайно, те, що більшість із них у собі знаходить – одкровення тільки для них самих. І ці самотні пошуки часто переходять у шарлатанство. Підробити погляд у собі простіше, містере Корніш. Подивіться хоч ті фрески, про які ми говорили вранці. Люди, які їх намалювали, - Россетті, Морріс, Берн Джонс - у них у всіх внутрішнє бачення пов'язувалося з легендою, і вони вважали за краще обернути його в картинки про Грааль і апетитних красунь з очима-чорносливами, наполовину мадонн, наполовину - надто пишних россеттівських коханок. Але сучасні люди, забиті страшною світовою війною і з засвоєними постулатами Фрейда, мають намір бути чесними. Їх нудить від того, що вони вважають Богом, а в собі вони бачать щось настільки особисте, що більшості людей воно здається хаосом. Але це просто хаос. Це сирі шматки душі, вивернуті на полотні. Не надто приємно на вигляд і не надто багато повідомляє глядачеві, але художник має пройти через це на шляху до чогось такого, що справді говоритиме з глядачем).

Коли Френсіс отримує завдання від Сараціні написати картину в будь-якому живописному стилі певної епохи, він насамперед виробляє концепцію майбутньої картини. Френсіс переконаний, що в основі кожного стилю лежить міф, властивий епосі, що сформувала цей стиль.

Він подумки перебирає стилі епох. Його не влаштовує заплутана міфологія стародавніх греків, в якій переплітається космічний фарс хтивості та вульгарних сімейних сварок богів Олімпу. Тим паче не приймає він і їх зменшених, вигаданих римлянами опудал, як він називає римські копії давньогрецьких шедеврів. У більш витончених християнських міфах, що набули тисячі форм у Середньовіччі, він бачить надто багато суперечностей і приниження людини. Міф про велич Людини, проголошений епохою Відродження, чи міф про людину зменшену, скуту, якою вона здавалася Віку Розуму вісімнадцятого століття, також здаються йому «куцими». Епоха романтизму створила міф про внутрішню людину, але цей міф стрімко занепав і став «міфом про егоїзм», за влучним визначенням Корніша. У розпорядженні Френсіса був навіть міф дев'ятнадцятого століття - матеріалізм, схилення перед світом речей, що надихнуло імпресіоністів на створення багатьох шедеврів. Але і їх слід було відкинути, адже він отримав наказ написати картину в манері старих майстрів. У таких настирливих і водночас максимально відповідальних пошуках формується концепція мистецтва і власне індивідуальний митецький стиль Корніша.

У замку Дюстерштейн Френсіс Корніш познайомився з Рут Нібсміт, яка працювала гувернанткою Амалії, онуки графині Інгельхайм. Вона захоплювалася астрологією і навіть склала для Френсіса гороскоп, який був сповнений різноманітної символіки та загадок. Хоча Корніш скептично ставився до алхімії та астрології, Рут переконала його в тому, що це особливе людське знання і просто так відкидати його не варто. Вона каже, що астрологія заснована на ідеї, яку давно відкинуло раціональне західне суспільство, а саме - що становище зірок при народженні людини визначає його життя. Двома словами це визначається формулою «Що вгорі, те й унизу». Рут називає це повною нісенітницею, мотивуючи, що сила-силенна людей народжується під тим самим поєднанням зірок, і, зрозуміло, у них усіх різні долі. При цьому вона вважає, що потрібно обов'язково враховувати точне місце народження, а воно дуже впливає на картину розташування зірок. На думку Рут, астролог може, знаючи дату, час і місце народження людини, скласти її гороскоп, який часом «виявляється напрочуд корисним, а іноді абсолютно ні на що не придатним». Вона додає, що формула «що вгорі, те й унизу» є основним принципом герметизму, релігійно-філософської течії епохи еллінізму та пізньої античності, що мала езотеричний характер і поєднувала в собі елементи популярної грецької філософії, халдейської астрології, перської магії,

єгипетської алхімії. Доречною в цьому зв'язку є й паралель до китайської «І Цзин» («Книга перемін»), найстарішого з китайських класичних філософських текстів. Він містив систему гексаграм, яка й досі широко використовується для ворожіння. «Your intuition has to work as well as your reason, and in astrology it's the intuition of the astrologer that does the trick» (*Твоя інтуїція має працювати, так чамой як і твій розум. В астрології вся фішка полягає в інтуїції астролога*), констатує Рут Нібсміт.

Гороскоп, складений Рут, спочатку не надто переконав Френсіса, але все подальше його життя виявилось підтвердженням висловлених нею основних ліній його характеру і долі. Рут каже, що Френсісовий Марс підтримується Сонцем, і це дає тобі йому терпіння і витривалість. Натомість Сатурн Корніша перебуває в такому ж аспекті з Місяцем, як Марс із Сонцем, але Сатурн є дарувальником духовної сили, він веде далеко в підземний світ – світ сновидінь, те, що Гете називав царством Матерів. Рут каже, що Зараз їх люблять називати архетипами, і це звучить дуже науково. Але слово «Матері» є ближчим до істини, бо вони саме Матері: «The Mothers are the creators, the matrixes of all human experience» (Матері творять, вони – матриці всього людського досвіду).

Пізніше, у роки другої світової війни, коли Френсіс продовжував працювати у Лондоні як агент Мі-5, вони знову зустрілися з Рут, і життя подарувало їм короткий період щастя людського кохання і взаєморозуміння. Однак це щастя було перерване в момент одного з бомбардувань Лондона німецькою авіацією і загибеллю Рут Нібсміт під завалами зруйнованого будинку.

В ході спілкування Френсіса з Танкредом Сараціні вони обоє постійно обговорюють різноманітні твори мистецтва з різних епох, особливо живописні полотна, і при цьому часто вдаються до їх опису та інтерпретації. Фактично, читач у таких випадках потрапляє у сферу екфразису.

Більшість літературознавців розглядають «екфразис» у зв'язку з розвитком теорії інтермедіальності, як різновид трансформації візуальної образності у вербальну репрезентацію, що яскраво і своєрідно відбиває процес взаємодії між літературним твором і творами образотворчого мистецтва.

Відповідно до досліджень Н. Брагінської та О. Фрейденберг, поняття «екфразис» або «екфразис» охоплює різні феномени від «описового мовлення до відтворення одного мистецтва засобами іншого», зокрема описи «рукотвірних шедеврів» (храм, палац, картина, чаша, щит, статуя)

або витворів пластичних мистецтв, «відтворення відтворення», «відображення зображення» [8, с.13]; тлумачення картин і статуй; образи реальних або уявних витворів візуальних мистецтв (скульптури, архітектури, живопису, графіки) у літературі («образ образу», символізація, «оживлення») [8, с.85].

В українському літературознавстві найвагомішими працями в царині інтермедіальності й екфразису є публікації Т.В. Бовсунівської, в яких проводяться зіставлення цих понять і теорій, досліджується етимологія, витоки, аналізуються праці засновників методики екфрастичних та інтермедіальних досліджень, описуються прийоми аналітики, відмінності та спільні характеристики. Т.В. Бовсунівська висловлює слушну думку, що «екфразис може розглядатися як у аспекті відтворення образів іншого виду мистецтва у літературному творі, так і у зворотному порядку, як відтворення образів літератури в інших видах мистецтва» [5, с. 110].

Яскравим прикладом екфразису в романі «Що закладено в кістках» є детальний опис Танкредом Сараціні картин італійського художника Анджело Бронзіно «Алегорія часу» і «Алегорія кохання» (інша назва – «Алегорія з Венерою і Купідом»). Зазвичай ці картини трактують надто однобоко, натомість Сараціні вважає останню роботу Бронзіно величним пам'ятником одночасно трьом епохам – античності, середньовіччя і Відродження:

«“Have you really looked at the picture? You have looked at the artist’s achievement, but have you understood what he is saying? Venus holds an apple in one hand, and an arrow in the other. What does that say: I tempt you, and I have a wound for you. And look at all the secondary figures – the raving figure of Jealousy behind Cupid, speaking so clearly of despair, of love despised and rejected; the little figure of Pleasure who is about to pelt the toying lovers with rose leaves—see at his feet the thorns and those masks of the concealments and cheats of the world, marked with the bitterness of age; and who is that creature behind the laughing Pleasure – a wistful, appealing face, a rich gown that might almost blind us to her lion’s feet, her serpent’s sting, and her hands that offer both a honeycomb and something beastly – that must be the Cheat—Fraude, in Latin – who can so prettily turn love to madness. Who are the old man and the young woman at the top of the picture? They are plainly Time and Truth, who are drawing aside the mantle that shows the world what is involved in such love as this. Time – and his daughter Truth. A very moral picture, is it not?» *(Ви коли-небудь дивилися на цю картину по-справжньому? Ви оцінили майстерність художника, але чи ви зрозуміли, про що він говорить?)*

Венера тримає яблуко в одній руці та стрілу в іншій. Тобто вона каже: я спокушаю тебе і збираюся тебе поранити. А подивіться на фігури заднього плану: за Купідомом – напівбожесвільна Ревність, вона так явно говорить про відчай, про відкинуте і зневажене кохання; малюк Насолода збирається обсіпати учасників любовної гри рожевими пелюстками – але бачите біля його ніг шипи та маски, що символізують брехню та ілюзії світу, мічені гіркотою старості? А хто це стоїть за Насолодою, що сміється? Задумливе, привабливе обличчя... багате вбрання майже приховує левині лапи та жало змії... руки підносять медові стільники і водночас із ними – щось жахливе. Це, мабуть, Обман - латиною *fraude*, - який так спритно перетворює любов на божесвілья. А хто цей старий і молода жінка у верхній частині картини? Звичайно, це Час та Істина; вони відсмикують завісу, показуючи світові, що таке насправді любов. Час – та його дочка Істина. Чи не правда, ця картина сповнена високої моралі?». Але й така інтерпретація не є остаточною. Сараціні заявляє, що ця картина є лише однією з двох частин, і без урахування другої неможливо зрозуміти цілісний задум художника. Друга картина має назву «Алегорія Невинності». На ній зображена Невинність, якій загрожують пес (символ Заздрості), лев (Лють), вовк (Жадібність) і змія (Зрада), а захищає її грізна Справедливість, жіноча фігура з могутнім мечем. Над ними височить Час - з пісочним годинником і з крилами (бо Час завжди летить); старий Час скидає плащ із оголеної дівчини – це, звичайно, його дочка Істина. Так що насправді, робить висновок митець-учений, «ці картини мають називатися «Алегорії Істини та Роскоші», і вони є чудовими проповідями епохи Відродження. Разом вони розповідають нам багато чого про життя і любов, як їх бачив християнський розум, освіжений новим дотиком до античності).

Під впливом Сараціні та старовинних майстрів Френсіс багато працює над вдосконаленням свого стилю, який, хоч і був його власним, індивідуально-особистим стилем, але ґрунтувався на досконалій роботі класичних майстрів. З-під його пензля виходить триптих «Шлюб у Кані Галилейській». Однак обставини війни склалися так, що картина опинилася в руках німецьких колекціонерів рейхсмаршала Геринга і постала перед повоєнною комісією з повернення художніх цінностей тоді, коли Френсіс не міг визнати свого авторства. Відтак картина вважалася шедевром невідомого майстра доби пізнього Відродження. І це стало однією з найбільших особистих трагедій Френсіса Корніша, оскільки він уважав своїм основним призначенням бути митцем, а став лише знавцем

мистецтва. У всякому разі, такий висновок роблять даймон Маймас і Янгол Біографії.

Роман закінчується двома діалогами. Спершу даймон Маймас і Янгол Біографії підсумок життя Френсіса Корніша, згадуючи всіх тих людей, які формували його індивідуальність («те, що закладено в кістках»), а також ті вищі сили, які керували цим процесом – Сатурн, рішучість, і Меркурій, творець, жартівник, трикстер. Всі вони разом і створили Френсіса Корніша як велику і цікаву особистість. Другий діалог відбувається між Артуром Корнішом і його дружиною Марією, в якій чоловік говорить, що він змінив свою думку про неприпустимість такого викривального роману, який хоче написати Саймон Даркур, і має намір дозволити тому продовжувати роботу над біографією свого дядька. Так фінал твору відкриває наративну перспективу наступного роману трилогії.

3.3. Міфологічні складники роману «Ліра Орфея»

Третій роман «Корнішської трилогії», порівняно з іншими творами циклу, найбільшою мірою закорінений на міфі. На це з самого початку налаштовує епіграф до роману, для якого автор обрав слова Е.Т.А. Гофмана «Ліра Орфея відкриває двері підземного світу» (*The lyre of Orpheus opens the door of the underworld*) [Тут і далі роман цитується за Інтернет-ресурсом, позиція № 92 у Списку використаних джерел; переклад з англійської наш. – О.К., О.К].

Міф про Орфея у романі виконує одночасно дві функції. По-перше, він вказує на одвічну роль музики у світі – нести гармонію і виражати глибинні сенси людського буття. По-друге, згідно з відомим міфом про Орфея і Еврідіку, потойбічний вічний світ невидимими зв'язками сполучений із реальним світом сьогодення. Такий підхід пояснює основний сюжет хід роману, яким є постановка персонажами роману опери «Король Артур, або великодушний зраджений чоловік» за незавершеними музикальними рукописами відомого німецького письменника романтика Ернста Теодора Амадея Гофмана. Підготовка до вистави постійно супроводжується коментарями її автора з потойбічного світу, точніше з Чистилища, де він наразі нібито перебуває.

Міф у романі «Ліра Орфея» постає не у його архаїчному вигляді, а переважно як ментальний «модус міфу», що зберіг своє значення у колективній свідомості (в архетипах, за К.Г. Юнгом), і втілюється у міфологічних образах та мотивах в їхній літературній інтерпретації. Виражаючи особливий, одвічний зміст, міфологія виходить на рівень

осмислення буття, становить вагому частину сучасної культури. У час постіндустріального суспільства і швидких змін, коли людина шукає точки опори, саме міф надає відчуття бажаної стабільності і цілісності та виконує у суспільстві функцію світобудови [39, с. 95]. Міф є одним із найважливіших факторів чинників розвитку новітньої літератури, спричинившись до творення так званої поетики міфологізування, яка найбільш очевидно проявилася у творчості Джеймса Джойса, Томаса Манна, Франца Кафки, Вільяма Фолкнера та ін. Поетика міфологізування припускає певне протиставлення універсальної психології (архетипічно інтерпретованої) та історії, міфологічного синкретизму і плюралізму, елементів іронії та трагедії. Ця поетика використовує циклічну ритуально-міфологічну повторюваність для виразу універсальних архетипів і для конструювання самої оповіді, так само і концепцію легко змінюваних соціальних ролей (масок), що підкреслюють взаємозамінність, «пливкість» персонажів. Поетика міфологізування є одним із способів організації оповіді після руйнування або сильного порушення структури класичного роману ХІХ ст. спочатку за допомогою паралелей і символів, що допомагають упорядкувати сучасний життєвий матеріал і структурувати внутрішню (мікропсихологічну) дію, а потім шляхом створення самостійного «міфологічного» сюжету, що структурує одночасно колективну свідомість і загальну історію.

У 1950-1960 роки, згідно з думкою Є. Мелетинського, поетика міфологізування проникла у літератури «третього світу» – латиноамериканські та деякі афро-азіатські [23, с. 365], які почасти називають постколоніальними. До постколоніальних літератур відносять і канадську літературу. Однак вона має свою специфіку. На противагу до тих постколоніальних літератур, що орієнтувалися головним чином на фольклорно-міфологічну традицію, канадська література, хоч і вважається регіональною, сформувалася у середовищі іммігрантів – людей, які привезли в Новий світ певний культурний досвід і літературні традиції.

Подібно до інших канадських письменників другої половини ХХ ст. (Маргарет Етвуд, Тімоті Фіндлі, Майкл Ондаатже, Флоренс Гроув та ін.) Робертсон Дейвіс у пошуках національно-культурної ідентичності також звернувся до міфу.

«Ліра Орфея» є багатоплановим твором, у сюжеті якого основну структуротвірну роль відіграють мотиви із легендарної історії короля Артура. Як було сказано вище, Френсіс Корніш, герой другого роману трилогії, «Те, що закладено в кістках», свого часу пережив сильне

захоплення легендою про святий Грааль. У тексті твору містяться алюзії на діяльність лицаря Персеваля, який зробив пошуки чаші Грааля сенсом свого життя. У символічному плані ця паралель вказує на прагнення Френсіса Корніша до високого ідеалу і внутрішньої гармонії. Відтак даний мотив виступає структуротвірним чинником образу персонажа і відіграє важливу роль у його духовній еволюції.

У романі «Ліра Орфея» Робертсон Дейвіс з-поміж величезної кількості легенд про короля Артура та лицарів круглого столу звертається саме до того циклу, в якому головним епізодом є зрада дружини короля Артура Гвінев'єри. Та закохалась в Ланцелота і намагалася спокусити, підштовхуючи до непокори королю. Автор роману відтворює подібний любовний трикутник і доволі детально описує формування та розвиток взаємин між його персонажами-кутами. Згідно з сюжетом «Ліри Орфея» Марія, дружина племінника Френсіса Корніша Артура зраджує його з Герантом Пауеллом, актором, який виконує одну з головних ролей в опері, яку вони готують до постановки. Ця паралель до легенди про короля Артура перетворює міф на центральний структуротвірний і змістотвірний елемент роману.

Дослідниця Л. Ламонт-Стюарт однією з головних причин звернення Робертсона Дейвіса до Середньовічного епосу вважає «глибоку ностальгію за ідеалізованим минулим, у якому суспільство ієрархічно організовано, а влада належить еліті» [70, р. 283]. Хоча це твердження про ностальгію відображає переконання більшості канадців ХХ століття, українська дослідниця Катерина Козлова вважає, що Робертсон Дейвіс, як представник канадської еліти, до них не належав [18, с.131].

Робертсон Дейвіс відійшов у романі від стереотипів, зокрема ідеалізації колоніального минулого, та за допомогою міфу намагався пізнати «сьогодення» через минуле, тому, зважаючи на постколоніальний досвід Канади, звернувся до саме європейської міфології. В образах героїв роману знаходить відображення й елітарна теорія, яку поділяв письменник, проте, на його думку, еліта – це не заможна аристократія, а талановиті та обдаровані люди, зазвичай митці та науковці, які переважно бажають залишатися непомітними [51, р. 847-850].

Трансформація міфу в романі також зумовлена процесами свідомої авторської міфотворчості та власне авторським світоглядом. Для Робертсона Дейвіса міф є «воском, якому ми можемо надати форму. В природі ніщо нікуди не зникає, а просто набуває нової форми. Цей принцип закладено і в основу міфу...» [51, р. 861]. Подібна думка

наближує Робертсона Дейвіса до представників міфологічного напрямку в новітньому літературознавстві, згідно з основною ідеєю якого міф є універсальною матрицею, з якої народжуються всі художні твори, незалежно від того, якою мірою усвідомлюють це їхні автори.

Одним із найвідоміших представників новітнього міфологічного літературознавства є канадський учений Нортроп Фрай, у роботах якого детально розгорнуто концепцію про Великий Міф, який був і залишається основою літератури впродовж віків. Учений уподібнював літературні твори до міфологічних структур, наголошуючи, що в авторських творах завжди так чи так проявляються структурні і змістові елементи міфу, й їх віднайдення має стати визначальним чинником інтерпретації та оцінки конкретного твору.

У книжці «Анатомія критики» Нортроп Фрай стверджує, що література невідворотно «прив'язана» до міфу. Для нього розвиток світової літератури представляє собою рух по замкненому колу, подібно до того, як відбувається зміна пір року у природі, циркулює і література. Нортроп Фрай наголошує, що, як би література не намагалася відмежуватися від міфу, вона знову і знову неминуче повертається до нього. Співзвучність ідей Робертсона Дейвіса та Нортропа Фрая засвідчує і відомий український знавець канадської літератури Наталія Овчаренко: «Літературна практика одного і наукова теорія іншого не є переспівом, а лише зійшлися у тому Часі, в якому судилося бути обом» [28, с. 33].

В основі сюжету роману, як зазначалося вище, історія постановки опери «Король Артур, або великодушний зражений чоловік». Авторство цієї опери письменник віддає відомому німецькому письменнику-романтику Ернесту Теодору Амадею Гофману, який також пробував свої сили в музиці. Події роману і стосунки його персонажів у певному трансформовану вигляді відображають сюжет опери та її героїв.

Роман починається з повідомлення, що племінник Френсіса Корніша відомий успішний бізнесмен Артур Корніш стає спадкоємцем усього дядькового майна, рідкісних колекцій стародавніх рукописів, творів образотворчого мистецтва та великого архіву. Артур водночас здійснює керівництво спеціально створеним благодійним фондом, метою якого оголошено підвищення культурного рівня країни та грантова допомога молодим обдарованим митцям. Звісно, не випадковим є й ім'я молодшого Корніша: Артур прямо вказує на легендарного короля британців. Крім того, знаковим є і його прізвище, адже Корніші ведуть свій рід із Корнуола, графства в Англії, де, за вірогідними припущеннями, знаходилося місце постійного перебування короля Артура. Як свого часу

Френсіс Корніш усвідомив своє життя як пошуки священного Граалю, так і його нащадок надихається легендами про засновника британської нації і переосмислює все своє життя під знаком набуття свого власного Граалю, яким стає для нього спадок Френсіса Корніша і все, що з ним пов'язано в житті та мистецтві.

Співвіднесення образів двох Артурів здійснюється і безпосередньо в тексті твору, експліцитними засобами, наприклад, коли говориться про «впертість» Артура Корніша і його намагання почуватися «першим серед рівних», і навіть у тому, що членів свого фонду він називає «лицарями круглого столу», а засідання проводить у своєму офісі за круглим столом, посередині якого стоїть срібна чаша. Щоправда, автор понижує, ба навіть пародією цей сакральний елемент міфу, оскільки на чашу фонду, яку дещо іронічно називають «чашею достатку», викладалися різноманітні фрукти й закуски для підтримки учасників засідань. Так само пародійно виглядає і халат в стилі короля Артура, який Артурові Корнішу подарувала Марія невдовзі по одруженню: «I had it made in King Arthur's colours and with King Arthur's device: a green dragon, crowned in red, on a gold shield» (я замовила його з геральдичними кольорами короля Артура та з його гербом – зеленим драконом із червоною короною на золотому полі).

Постановка опери «Король Артур, або великодушний зраджений чоловік» стає першим амбітним проектом фонду Артура Корніша. При цьому міф так втягує у свою орбіту молодого бізнесмена, спочатку неймовірно щасливого одруженням із Марією Феотокі, що він повторює те, що трапилося із зрадженим королем Артуром. Хоча й тут відбувається пародійна трансформація міфу. Як виявляється, через хворобу Артур Корніш не може бути батьком, і тому він не визнає мимовільну зраду дружини гріхом й усвідомлено приймає народження Марією позашлюбної дитини.

Різниця між класичним епізодом зради у легенді й у житті Артура і Марії підкреслена й тим фактом, що зрада насправді була неусвідомленою, ба навіть випадковою, адже коли закоханий у Марію актор Грант Пауелом приходив уночі в її спальню, вона у напівсонному стані приймає його за Артура. Згодом Марія розповідала професору Даркуру про ту ніч як «містичну історію» (mythical tale). Фатальну роль у ній зіграв той самий халат Артура, який, як потім з'ясувалося, Пауелл нібито неспеціально одягнувся, коли залишився на ніч у помешканні Корнішів. У зв'язку з цією напівкомічною ситуацією дослідник роману Я. Мунро ставить слушне запитання: «Чи не можемо ми знати заздалегідь, що Марія буде спокушена своїм Ланцелотом?» [цит. за: 18, с.133]. Однак, судячи з того, що автор так

відверто й наполегливо вказує читачеві на паралель до легенди про короля Артура, він, скоріше, має намір деконструювати традиційний сюжет, тобто надати йому протилежного щодо оригіналу змісту, адже з боку Марії не було жодного наміру зрадити Артура [18, с.133].

Цікаво, що трансформований із легенд про короля Артура сюжет про любовний трикутник має і свого четвертого персонажа. Якщо в Артурівському міфі немаловажну роль відіграє чарівник Мерлін, то в сучасному сюжеті подібну функцію виконує також у певному сенсі сакральна фігура – священник теолог Саймон Даркур. Саме йому сповідується Марія про мимовільно вчинений гріх зради і невідповідно «гріхотворник» Пауелл порівнює Даркура з Мерліном: «In every great legend there are a lot of heroes and one really intelligent man. Our Arthur's a hero; people admire him and eat out of his hand. I suppose Hollier is a hero in his own way. I'm a hero, fatally flawed by intelligence. But you are no hero. You're Merlin» (*У будь-якій великій легенді є безліч героїв і одна справді розумна людина. Наш Артур є героєм, люди захоплюються ним, їдять із його рук. Думаю, Холієр також є свого роду героєм. Я – герой, хоч і фатальним тавром інтелекту. Але ви не герой. Ви – Мерлін*).

Даркур-Мерлін приймає на себе роль не просто миротворця, але й сприяє вивищенню Артура Корніша навіть у такій нібито принизливій для нього ситуації. Вибір, який хитромудро пропонує Артурові Даркур, полягає в тому, що він може помститися Пауеллу і тим самим принизити свою велич, А може зневажити всю ситуацію, як то зробив король Артур, залишившись великим і мудрим правителем. Артур Корніш робить правильний вибір, відтак подружня зрада не руйнує родину персонажів роману, ба більше – зміцнює і вивищує її над побутовими обставинами. Важливо, що вибір Артура Корніша вивищує і Пауелла. У коментарі останнього до сценічного образу короля Артура в опері, яку вони ставлять, вчувається і коментар щодо поведінки Артура Корніша: «Arthur has failed in the Quest, lost his wife, lost his crown, lost life itself. But because of his nobility and greatness of spirit when he forgives Guenevere and Lancelot, he is seen to be the greatest man of all. He is Christ-like; apparently a loser, but, in truth, the greatest victor of them all» (*Артур зазнав поразки під час свого квесту, втратив дружину, втратив корону, втратив саме життя. Однак завдяки своїй шляхетності й величчю духу, коли він пробачає Гвінев'єрі та Ланцелоту, він виявляється найвеличнішим з усіх. Мабуть, він невдаха, проте насправді є найбільшим переможцем із усіх*).

Роман «Ліра Орфея», порівняно з іншими творами Робертсона Дейвіса, є найбільш оптимістичним. Якщо герої попередніх романів або

знавали фіаско у своїх пошуках, або отримували бажане ціною великих жертв, зокрема й морально-духовного плану, то Артур Корніш долає всі перешкоди на шляху до свого Граалю – він успішно завершує постановку опери, розширює діяльність свого фонду, повертає собі дружину і стає батьком. Такий фінал, як уважає К. Козлова, «породжений безпосередньо культурним середовищем Канади, глибокою впевненістю Р. Дейвіса у магічній силі мистецтва та у відмові від фатальних законів міфу – пасивності та прийняття долі» [18, с. 133].

Таким чином, у романі «Ліра Орфея» стверджується нове життя міфу. У нових культурно-історичних умовах, коли країна іммігрантів змушена переглядати метропольні традиції, щоб сформувати самоідентичний світогляд і відповідну культуру, «старі» міфи і легенди насичуються пріоритетними для сучасного національно-культурного життя орієнтирами і цінностями.

Висновки до розділу 3

Таким чином, у романах «Корнішської трилогії» Робертсон Дейвіс продовжує дослідження закономірностей людського буття, переносючи свою увагу на університет як дуже характерну і показову комірку-взірець організації суспільного життя з відповідними для цієї сфери професійної діяльності особливостями та пріоритетами. В романі «Бунтівні янголи» авторська позиція у зображенні університетського життя характеризується двоїстістю. З одного боку, університет є скарбницею знань, осередком академічного й культурного життя. З іншого боку, «знання», яке продукується і пропонується в університеті, часто позбавлене і «мудрості», і практичної значущості. Робертсон Дейвіс створює гротесковий образ університетського життя, намагаючись одночасно показати як позитивні, так і негативні сторони його діяльності і місця в сучасному суспільстві. Натомість роман «Що закладено в кістках» представляє собою художню біографію, головним героєм якої є митець-живописець із долею, вписаною в соціально-історичний контекст середини ХХ століття, включно з другою світовою війною. Роман «Ліра Орфея», на відміну від образотворчого мистецтва, що є основним предметом зображення в попередньому романі, повертає увагу читача в сферу музики, чи не найдавнішим проявом митецьких устремлінь людини, відтак закономірно, що головним засобом художнього зображення в цьому творі є міф.

ВИСНОВКИ

Творчість Вільяма Робертсона Дейвіса стала важливою сторінкою в історії як канадської, так і світової новітньої літератури. В його романах органічно поєдналися актуальні для канадського суспільства питання національної ідентичності, збереження історичної пам'яті, поєднання різнокультурних традицій та проблеми загальнолюдського значення: пошук індивідумом сенсу буття й окремого людського існування, душевної гармонії та непроминальних морально-етичних цінностей.

У книгах В. Робертсона Дейвіса виявлено глибокий за змістовою наповненістю архетипно-міфологічний шар. Його сюжети й образи закорінені в моделі колективного несвідомого, художня трансформація яких здійснюється автором органічно й переконливо. Художньо-естетична своєрідність проблематики і поетики творів письменника обумовлена, з одного боку, низкою національно-культурних, соціально-історичних та індивідуально-психологічних чинників. З іншого боку, актуалізація архетипного та легендарно-міфологічного матеріалу безпосередньо впливає на специфіку художньої структури творів, визначаючи особливості їх сюжетно-композиційної, хронотопної та стилістичної організації.

Для сюжетів Дейвісових трилогій характерною є багатолінійність та розгортання ретроспективних і проспективних ліній, які переплітаються і взаємодіють, наповнюються «віялом» сюжетних елементів та реалій предметного світу, які доповнюються із кожним новим твором. Метасюжетом в даному випадку виступає трансформація традиційного квесту «виконання завдання» або «втечі від буденності» у квест «духовного пошуку». Наскрізна система персонажів трилогій в кожному окремому творі коригується залежно від головного героя (Дамстан Рамзі у «П'ятому персонажі», Дейві Стонтон у «Мантиторі», у Пола Демпстера – Магнуса Айзенґріма у «Світі чудес», Френсіса Корніша у «Те, що закладено в кістках» та ін.). При цьому життя головного героя в кожному окремому романі тієї чи тієї трилогії перетворюється на шлях індивідуації, що прочитується в контексті юнгівського вчення про Самість.

Найвиразнішою ознакою романістики Робертсона Дейвіса є психологізм. Його герої відзначаються закінченістю й об'ємністю і, попри закладену в їхніх образах символічність, постають «живими» людьми.

Окрім архетипових і власне міфологічних джерел, письменник використовує різноманітні фольклорні елементи – від першовитоків Гетевого «Фауста» та легенд про короля Артура до французького

алегоричного «Роману про Лиса» чи «бомарі» у традиціях культури народу ромів. Романи насичені інтертекстуальними (Рабле), інтермедіальними (колекція Френсіса Корніша) зв'язками, а також великою кількістю біблійних алюзій, історичних, культурних і літературних ремінісценцій та мовної гри з іменами персонажів. Так, у романі «Бунтівні ангели» одну з героїнь звать Марія Магдалина Феотокі (алюзія на біблійну блудницю, яка стала послідовницею Христа); професор Холлієр (тобто святий, чи «святіший») є певною іронічною проєкцією на святих, описаних у книжках Данстана Рамзі «Сто святих для мандрівників» і «Кельтські святи Британії та Європи»; Симон Даркур (алюзія на апостола Петра). Промовисті імена та алюзії допомагають розкрити сутність персонажів та зрозуміти їх місце в художній системі твору.

Найбільш відомою у художньому спадку Робертсона Дейвіса є його філософсько-магічна «Дептфорська трилогія» («Fifth Business», «The Manticore», «The World of Wonders»). Сюжети усіх трьох романів просякнуті мотивами юнгіанської психології, особливо яскраво це втілюється в романі «Мантیکора» під час візитів Дейві Стонттона до психіатра. Історія складних стосунків персонажів знаходить розв'язку у переповненому міфічними алюзіями й гротескним зображенням світу цирку романі «Світ чудес».

Проблемно-тематичний комплекс романів «Дептфордської трилогії» визначається настановами автора на відтворення співвідношення матеріального і духовного в житті людини і суспільства. В художній структурі усіх трьох романів важливу роль відіграють архетипи, особливо в романі «Мантیکора», який на рівні персонажів твору і його сюжетного плану та деталей предметно-художньої зображальності може слугувати своєрідною ілюстрацією до архетипної концепції К.Г. Юнга. У романі «Світ чудес» Робертсон Дейвіс головним чином втілює ідею двійництва, прояви якої є властивими для будь-якої людини, в першу чергу творчого спрямування. Джерелом трансформацій у цьому зв'язку є численні образи та сюжети із творів доби романтизму та періоду неоромантизму (Е.А. По, Е.Т.А. Гофман, Р.Л. Стівенсон та ін.).

Всі романи третьої, «Корнішської трилогії» («The Rebel Angels», «What's Bred in the Bone», «The Lyre of Orpheus») пов'язані життям і смертю однієї людини – Френсіса Корніша. Його колосальний спадок із старовинними рукописами та мистецькими шедеврами керує життям головних героїв, а сама історія розгортається, наповнюючись численними художніми містифікаціями та загадками.

У романах «Корнішської трилогії» Робертсон Дейвіс продовжує дослідження закономірностей людського буття, переносячи свою увагу на університет як дуже характерну і показову комірку-взірець організації суспільного життя з відповідними для цієї сфери професійної діяльності особливостями та пріоритетами. В романі «Бунтівні янголи» авторська позиція у зображенні університетського життя характеризується двоїстістю. З одного боку, університет є скарбницею знань, осередком академічного й культурного життя. З іншого боку, «знання», яке продукується і пропонується в університеті, часто позбавлене і «мудрості», і практичної значущості. Робертсон Дейвіс створює гротескний образ університетського життя, намагаючись одночасно показати як позитивні, так і негативні сторони його діяльності й місця в сучасному суспільстві.

Натомість роман «Що закладено в кістках» представляє собою художню біографію, головним героєм якої є митець-живописець із долею, вписаною в соціально-історичний контекст середини ХХ століття, включно з другою світовою війною. Значне місце в романі займає екфразис, який виконує різноманітні функції: розкриває специфіку того чи того виду образотворчого мистецтва, виявляє своєрідність художніх систем різних епох і стилів (античності, середньовіччя, Відродження, маньєризму, бароко), сприяє оригінальній інтерпретації «потаємних» місць окремих мистецьких творів. Яскравим прикладом цього є опис Танкредом Сараціні із роману «Що закладено в кістках» картин італійського художника Анджело Бронзіно «Алегорія часу» і «Алегорія кохання» («Алегорія з Венерою і Купідом»). Багатозначною є й історія з втраченою картиною «Алегорія Невинності», яку Сараціні вважає другою частиною диптиху і без якої неможливо правильно інтерпретувати й першу – «Алегорія кохання». Цю ситуацію можливо екстраполювати й на структуру трилогій Робертсона Дейвіса, в яких і загальний цілісний зміст і зміст окремих романів можуть бути розкриті лише через взаємозв'язки і взаємодоповнювання. Так проявляється в творчості Робертсона Дейвіса загальні принципи метатекстуальної організації художнього світу. Натомість метароман у вузькому значенні («роман про роман», що включає розлогі рефлексії про специфіку роботи митця, психологію художньої творчості тощо) реалізується в структурній організації творів «Корнішської трилогії»: Симон Даркур, намагаючись написати роман про Френсіса Корніша, натикається на численні труднощі, які знаходять розв'язання лише в останньому романі трилогії – «Ліра Орфея».

Роман «Ліра Орфея», на відміну від образотворчого мистецтва, що є основним предметом зображення в попередньому романі, повертає увагу читача в сферу музики, чи не найдавнішим проявом митецьких устремлінь людини, відтак закономірно, що головним засобом художнього зображення в цьому творі є міф.

Важливим висновком аналізу обох трилогій є те, що всі актуалізовані в них соціально-історичні та художньо-естетичні проблеми прочитуються крізь призму своєрідності національно-культурного життя Канади. Тому в романах Робертсона Дейвіса можна простежити не лише історії непересічних персонажів, а й еволюцію канадської культури. Через сюжети своїх романів Робертсон Дейвіс транслює національну модель поведінки та світогляду, які допомагають читачеві витворювати власні ціннісні орієнтири та світоглядні вподобання. Автор реалізує в сюжетах і образах своїх триєдину мету: розкрити через стосунки персонажів та їхні рефлексії складність й багатовимірність кожного окремого людського життя, представити сучасне життя Канади з погляду набутого національно-культурного досвіду та в міру митецьких можливостей досягнути загальнолюдський сенс буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. К. : Критика, 2001. 272 с.
2. Архетипна критика американської літератури : [навч. посібник] / С.М. Пригодій, В.В. Зінкевич, Ю.Р. Матасова, І.В. Яковенко. Сімферополь : Кримський архів, 2008. 256 с.
3. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія [пер. з англ. О. Погинайко]. К. : Смолоскип, 2008. 360 с.
4. Бахтін М.М. Слово в романі // Вступ до літературознавства. Хрестоматія: навч. посіб. / упоряд. Л.П. Квашина. Донецьк: ДонНУ. Вип. 1: Естетика і поетика М.М. Бахтіна. 2-е вид., випр. і доповн. 2011. С. 87-122.
5. Бовсунівська Т.В. Екфразис & інтермедіальність // Літературознавчі студії. Випуск 39. Ч. 1. КНУ ім. Т. Шевченка, ВПЦ «Київський університет»: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. С. 109-115.
6. Большакова А.Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры. М. : Наука, 2003. С. 283–319.
7. Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Г.Норминтона «Корабль дураков» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып.6. С.81-92.
8. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С.259-283.
9. Висоцька Н. О. Концепція мультикультуралізму і питання естетики // Питання літературознавства. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 77. С. 110-121.
10. Галушко К. Ю. Нація // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 7 : Мл — О. С. 348-349.
11. Голунова Т. Н. Мультикультурализм и канадская литература // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. Вып. 2. Ч. II. С. 16-21.
12. Денисова Т. Про літературу США. Вибрані статті українського американіста часів Незалежності. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. 531 с.

13. Дрожжина С. Мультикультуралізм: теоретичні і практичні аспекти // URL : https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/drozhzhyna_multykulturalizm.pdf
14. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Юрій Ковалів. К. : Академія, 2007. Том 2. 624 с.
15. Козлова К.О. Доля художника як метафора життя нації у романі Р. Дейвіса «Те, що закладено до фундаменту» // Наукові праці ЧДУ ім. П. Могили. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : ЧДУ ім. П. Могили, 2012. Випуск 180. Том 192. С.69-73.
16. Козлова К.О. Історико-літературні тенденції формування канадського роману про митця к. ХІХ - 2 ПОЛ. ХХ ст. // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки / Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2013. Вип. 34. С. 139-152.
17. Козлова К.О. Проблема національної ідентичності в канадській англійській прозі (на матеріалі роману Р. Дейвіса «Повсталі янголи») // Наукові праці ЧДУ ім. П. Могили. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : ЧДУ ім. П. Могили, 2011. Випуск 152. Том 164. С. 35-39.
18. Козлова К.О. Трансформація міфу про короля Артура як авторське виявлення національної ідентичності (на матеріалі роману Робертсона Дейвіса «Ліра Орфея») // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 128-135.
19. Козловець М. А. Ідентичність : сакральне та профанне // Філософська думка. 2008. № 4. С. 136-149.
20. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
21. Лотман Ю. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 220 с.
22. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 567. Труды по знаковым системам. Т. XIV. Тарту, 1981. С. 3–19.
23. Мелетинский Е. Поэтика мифа. 3-е издание, репринтное. М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
24. Мурадханян І.С. Концепція психологічного двійництва особистості в літературах Заходу ХVIII-ХІХ ст.: автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.04 – література зарубіжних країн. Дніпропетровський державний університет, Дніпропетровськ, 2001. 20 с.

25. Овчаренко Н. Постколоніальні проєкції канадської прози: моногр. Одеса: Фенікс, 2018. 512 с.
26. Овчаренко Н. Альтернативно-історична модель жанру дистопії в канадській прозі // Слово і час. 2013. № 4. С. 60-71.
27. Овчаренко Н. Ф. Канадський літературний канон на зламі століть. Київ : Вид-во гуманітарної літератури, 2006. 311 с.
28. Овчаренко Наталія. Міленіум і людина міфу: від «Великого коду» Н. Фрая до "Корнішської трилогії Р. Дейвіса // Слово і час. 2002. № 5. С. 33-43.
29. Овчаренко Наталія. Унікальність канадця: double-vision як версія художнього образу // Літературна компаративістика», Випуск 4, частина II. Київ: Видавничий Дім «Стилос», 2011. С. 283-305.
30. Овчаренко Наталія. Художній спектр канадського постколоніалізму // Слово і час. 2016. № 1. С. 46-57.
31. Петрухина М. А. О взаимодействии постколониальных и мультикультурных тенденций в современной англоязычной канадской литературе // Канадский ежегодник. Труды РОИК. Вып. 7. М., 2002. С. 219-220.
32. Попова М. К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном создании. Воронеж, 2004. 200 с.
33. Процик І. В. Поняття архетипу в науковій літературі. URL : http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2009/fil_2009_2/056-67.pdf.
34. Руткевич А. М. К.-Г. Юнг об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. 1980. № 1. С. 124-133.
35. Саїд, Едвард. Культура й імперіялізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
36. Сухенко І. М.. Творчість Ч. Робертса і проблеми становлення національної англоканадської літератури : Автореф. дис ... канд. філол. наук. Дніпропетр. нац. ун-т. Дніпропетровськ : [б.в.], 2003. 22 с.
37. Чернова Ю. В. Викторианство как старт творчества Робертсона Дейвиса. (на материале романов «Корнишской» трилогии) // Text. Literary work. Reader. Materials of the III international scientific conference on May 20–21, 2015. Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ». С.129-134.
38. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст.: Монографія. К.: Вежа, 2002. 280 с.
39. Юнг К.-Г. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Видавництво «Астролябія», 2012. 588 с.

40. Юнг К.-Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство [пер. с англ. Г. Бутузов, О. Чистяков]. М. : REFL-book; К. : Ваклер, 1996. 304 с.
41. Юрійчук О. Філософсько-правова інтерпретація основних етапів мультикультуралізму [Електронний ресурс] // Вісник національного університету «Львівська політехніка». 2017. URL : <https://www.vlp.com.ua/node/17731>
42. Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. The Empire writes back : theory and practice in post-colonial literatures. London : Routledge, 2002. 283 p.
43. Atwood M. Survival: a thematic guide to Canadian literature. Toronto : McClelland & Stewart, 1996. 287 p.
44. Barry Peter. New Historicism and Cultural Materialism // Barry Peter. Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory. Manchester University Press, 2002. P. 172-191.
45. Bradbury M. The Modern British Novel. London : Penguin Books, 1994. 516 p.
46. Brooks, V. W. On Creating a Usable Past // Van Wyck Brooks: The Early Years. N.Y.: Harper and Row, 1968. P.219-226.
47. Davies R. An appreciation [ed. E. Cameron]. Toronto : Broadview Press Ltd, 1991. 296 p.
48. Davies R. Conversations with Robertson Davies [ed. by Davies R., Davis J. M.]. Jackson : University of Mississippi, 1989. 285 p.
49. Davies R. Happy Alchemy : writings on the theatre and other lively arts [ed. Jennifer Surridge and Brenda Davies]. Toronto : McClelland and Stewart, 1997. 400 p.
50. Davies R. Merry Heart : reflections on reading, writing, and the world of books. Canada : Viking, 1997. 385 p.
51. Davies R. The Cornish trilogy: novels. UK : Penguin books, 1991. 1136 p.
52. Dawson A. Davies, his critics and the Canadian canon // Canadian literature, 1982. № 92 (Spring 1982). P. 154-159.
53. Diamond-Nigh, Lynne. Robertson Davies: Life, work, and criticism. Toronto, Ont., Canada: York Press, 1997. 59 p.
54. Faurholt, Gry. Self as Other: The Doppelgänger // URL : <https://www.doubledialogues.com/article/self-as-other-the-doppelganger/>
55. *Fifth Business* by Robertson Davies // URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Fifth_Business
56. Frye N. Anatomy of criticism: four essays. London : Penguin, 1990. 400 p.
57. Frye N. Bush garden. Toronto : House of Anansi Press, 1995. 259 p. URL : <http://northropfrye-thebushgarden.blogspot.com/>

58. Frye N. Divisions on a ground : essays on Canadian culture. Toronto : Anansi, 1982. 199 p.
59. Frye N. Levels of cultural identity // Mythologizing Canada : Essays in the Canadian literary imagination / [ed. Branko Gorjup]. New York : Legas, 1997. P. 191-205.
60. Frye N. Literary history of Canada // Frye N. Bush garden. 2nd edition. Toronto : House of Anansi Press, 1995. P. 215-255.
61. Frye N. Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988. The University Press of Virginia, 1990. xviii + 386 p.
62. Grant J. S. Robertson Davies : man of myth. Toronto : Viking, 1994. 787 p.
63. Grant, Collin. Myths We Like By. Ottawa UP, 1998. 144 p.
64. Gui, Lihua. Robertson Davies's innovative use of the trilogy form in his fiction. University of Toronto, 1998. 312 p.
65. Hemeon, F.S. Robertson Davies, maker of Canadian myths. Dalhousie University (Canada), 1993. 211p.
66. Homi K. Bhabha // URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Homi_K._Bhabha
67. Hoy, Helen. Poetry in the Dunghill: The Romance of the Ordinary in Robertson Davies' Fiction // Ariel, 10 (July 1979). P. 69-98.
68. Hutcheon, Linda. Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History. URL : http://ieas.unideb.hu/admin/file_3553.pdf
69. Hutcheon, Linda. Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies. Oxford UP, 1991. xii + 160 pp.
70. Is Canada Postcolonial? : Unsettling Canadian Literature / [ed. L. Moss]. Ontario : Wilfrid Laurier Univ. Press, 2003. 368 p.
71. Jackson, Sabine. Robertson Davies and the Quest for a Canadian National Identity. NY: Peter Lang, 2006. 226 p.
72. James W. C. Locations of the Sacred : essays on religion, literature, and canadian culture. Ontario : Wilfrid Laurier University Press, 1998. 270 p.
73. Jones D. Butterfly on rock. Toronto : University of Toronto Press, 1979. 197 p.
74. Keith W. A sense of style: studies in the art of fiction in English-speaking Canada. Toronto : ECW Press, 1989. 235 p.
75. Keith W. J. (William John). The Not-So-Divine Comedy of Robertson Davies // An Independent Stance: Essays on English-Canadian Criticism and Fiction. The Porcupine's Quill, Inc., 1991. P. 191-199.
76. Keith W. J. The Roots of Fantasy: Document and Invention in Robertson Davies's Fiction // An Independent Stance: Essays on English-Canadian Criticism and Fiction. The Porcupine's Quill, Inc., 1991. P. 175-190.

77. Lams, Victor J. Robertson Davies's *Cornish trilogy*: A Reader's Guide. New York : Peter Lang, 2008. 218 p.
78. Laurence, Margaret [Interview by Twigg, Alan] // URL : <https://bcbooklook.com/111-margaret-laurence/>
79. Marcuse H. Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse / [ed. Douglas Kellner]. UK : Taylor & Francis, 2007. 264 p.
80. McDonald L. Native sons // Canadian literature, 1974. № 62. P. 112 - 113.
81. Mitchell, Janet. The Recurrence of the Arthurian Legends in the Fiction of Robertson Davies. Montreal : McGill University, 1987. 90 p.
82. Monk, Patricia. The Smaller Infinity : the Jungian self in the novels of Robertson Davies. University of Toronto Press, Toronto, 1982. 214 p.
83. New W. A History of Canadian Literature. Kingston: McGill-Queen's Press - MQUP, 2003. 488 p.
84. Plant R. Cultural redemption in the work of Robertson Davies // Robertson Davies. An appreciation / [ed. E. Cameron]. Toronto: Broadview Press Ltd, 1991. P. 213-230.
85. Post-Colonial Studies Reader. Eds. B.Ashcroft, G.Griffiths, H.Tiffin. L.: Routledge, 1995. XVII, 526 p.
86. Robertson Davies // URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Robertson_Davies.
87. Robertson Davies W. Fifth Business. URL : <http://flibusta.is/b/380582/read>
88. Robertson Davies W. The Manticore. URL : <http://flibusta.is/b/568920/read>
89. Robertson Davies. For Your Eye Alone. Letters, 1976-1995 / ed. by Judith Skelton Grant. Toronto : McClelland & Stewart, 2000. 416 p. <https://www.abebooks.com>.
90. Robertson Davies. The merry heart : reflections on reading, writing, and the world of books. Viking, New York, 1997. xii, 385 p.
91. Robertson Davies W. The Rebel Angels. URL : <http://flibusta.is/b/571473/read>
92. Robertson Davies W. The Lyre of Orpheus. URL : <http://flibusta.is/b/572148/read>
93. Robertson Davies W. What's Bred in the Bone. URL : <http://flibusta.is/b/572147/read>
94. Robertson Davies W. World of Wonders. URL : <http://flibusta.is/b/568919/read>
95. Robertson Davies. An appreciation / [ed. E. Cameron]. Toronto : Broadview Press Ltd, 1991. - 296 p.
96. Robertson Davies : A Mingling of Contrarities / ed. by Camille R. La Bossière and Linda M. Morra. University of Ottawa Press, 2001. 192 p.

97. Rushdie S. Commonwealth Literature Does Not Exist // Reprinted in *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*. L.: Granta Books in association with Penguin Books India, 1991. P. 47–65.
98. Skelton, Grant Judith. *Robertson Davies: Man of Myth*. Toronto : Viking, 1994. 787 p.
99. Slemon, S. Unsettling the Empire. *Resistance Theory for the Second World // Post-Colonial Studies Reader*. Eds. B.Ashcroft, G.Griffiths, H.Tiffin. L.: Routledge, 1995. P. 105-110.
100. Smyth Allan C. L. *Metaphor and nationality in North America // Smyth Allan C. L. Canada - an American nation? : [essays on continentalism, identity and the Canadian frame of mind]*. MQUP : McGill-Queen's Press, 1994. 398 p.
101. Snyder, James. *Art, love, and magic--a pattern of development in Robertson Davies' fiction /by*. University of Waterloo, 1984. vi, 135 p.
102. Soto M. *The Modernist Nation: generation, renaissance, and twentieth-century American literature*. Alabama: University of Alabama Press, 2004. 228 p.
103. Sugars, Cynthia. *Davies, Robertson // The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction*. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781444337822.wbetcfv3d003>].
104. Williams D. *Confessional fictions: a portrait of the artist in the Canadian novel*. Toronto: University of Toronto Press, 1991. 291 p.
105. Willmott G. *Unreal Country: Modernity in the Canadian Novel in English*. Kingston: McGill-Queen's Press - MQUP, 2002. 236 p.
106. White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-century Europe*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973. xii, 448 p.

Кеба Олександр Володимирович, Кобець Ольга Юрїївна

ХУДОЖНІЙ СВІТ ВІЛЬЯМА РОБЕРТСОНА ДЕЙВІСА

Монографія

Електронна книга

Підписано до друку 03.04.2023 р. Формат 60x84/16
Ум.друк. арк. 6,85. Зам. 086

Видавець Ковальчук О.В.
32315, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Васильєва, 13, корп. А, 37.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 7057 від 25.05.2020 р.