

ПРОСВІТНИЦТВО І ПОСТМОДЕРНІЗМ В РОМАНІ М. БРЕДБЕРІ «ДО ЕРМІТАЖУ»

Назаренко Н. І.

ВСТУП

Твори Малколма Бредбері (M.S. Bradbury, 1932–2000), як і інших письменників останньої третини ХХ століття з яскраво вираженими постмодерністськими рисами, зокрема Дж. Фаулза, Дж. Барнса, П. Акройда, Г. Свіфта, розглядаються як жанрові модифікації біографічної прози, історіографічної металітератури, постмодерністської притчі¹. Всі ці жанрові трансформації пояснюються впливом пост-модерністських концепцій, а саме інтертекстуальності, подвійного кодування, літературної гри, цитатно-пародійної природи тексту. Одними з провідних тем британського роману останніх десятиліть минулого століття виступають проблеми історії, репрезентація історії як травматичного досвіду, недовіра до офіційної наукової історіографії, пошуки шляхів альтернативного історичного письма². Історична тематика присутня у багатьох романах, однак для творчості М. Бредбері прикметною рисою є свідомий показ власної точки зору на спосіб пізнання історії, яка стає провідним мотивом його романів «Професор Кримінале» (“Doctor Criminale”, 1992 рік) і «До Ермітажу» (“To the Hermitage”, 2000 рік). Роман «До Ермітажу» – його остання книга, де митець презентує художню версію мандрівки французького письменника і філософа ХVIII століття Дені Дідро до Росії.

Більшість наукових праць, присвячених творчості письменника, акцентувала увагу на аналізі специфіки його індивідуальної художньої манери (І. Дробіт, Н. Сизоненко, О. Чернявська). Так, наприклад, І. Дробіт аналізує романи М. Бредбері «До Ермітажу» та «Професор Кримінале» з точки зору репрезентації історичного

¹ Шуба Ю. Ігрова парадигма англійського роману останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Горлівка, 2010. С. 4.

² Дробіт І. Історичний дискурс в британському романі 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Київ, 2010. С. 3.

минулого в художній літературі і наголошує на тому, що провідним мотивом цих творів є спосіб пізнання історії. Н. Сизоненко також розглядає приналежність більшості романів Бредбері до історіографічної метапрози. О. Чернявська досліджувала дві сторони творчої діяльності Малькольма Бредбері, а саме як критика і науковця, який вивчав сучасні тенденції літературного розвитку, і як письменника, який у своїй творчості намагався відобразити мінливість світу ХХ століття. Відсутність українських перекладів романів М. Бредбері, незначна кількість розвідок та цілісних літературознавчих досліджень його творчості в контексті сучасного літературознавства та загальних тенденцій розвитку літературного процесу підтверджують значущість представленої розвідки. Художня презентація англійським письменником європейських художніх реалій у діахронічному та синхронічному аспектах, які представлені читачам у його творах, ще не була предметом окремого дослідження, що також зумовлює актуальність роботи.

1. Художні принципи європейського постмодернізму

Закінчення Другої світової війни ознаменувало важливий поворот у світосприйнятті західної цивілізації. Війна була не тільки зіткненням держав, але й зіткненням ідей, кожна з яких обіцяла зробити світ ідеальним, а натомість принесла ріки крові. Звідси випливало відчуття кризи ідеї, тобто зневіра у можливості будь-якої ідеї зробити світ кращим. Виникла також криза ідеї мистецтва. З іншого боку, кількість літературних творів досягла такої кількості, що склалося враження, ніби все вже написано. У ході розвитку літературного процесу розрив між елітарною і поп-культурою став надто глибоким, з'явився феномен «твору для філологів», для прочитання і розуміння якого потрібно мати дуже ґрунтовну філологічну освіту. Постмодернізм став реакцією на цей розкол, поєднавши обидві сфери багатшаровістю твору. Модернізм, що досліджував світ як реалізацію певних абсолютів, вічних істин, поступився постмодерну, для якого весь світ постає грою без щасливого завершення. Як філософська категорія термін «постмодернізм» поширився завдяки творам філософів Ж. Дерріди, Ж. Батая, М. Фуко й особливо книзі французького філософа Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну» (1979 рік).

Принципи повторюваності та сумісності перетворюються на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення,

ремінісценції, алюзії. Митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, адже існування мистецтва у попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з його необмеженим потенціалом серійного відтворення та тиражування.

Основними рисами поетики постмодернізму є інтертекстуальність (творення свого тексту з чужих); колаж і монтаж («склеювання» різнорідних фрагментів); використання алюзій; тяжіння до прози ускладненої форми, зокрема, з вільною композицією; бриколаж (непряме досягнення авторського задуму); насичення тексту іронією. Постмодернізм розвивається у жанрах фантастичної притчі, роману-сповіді, антиутопії, оповідання, міфологічної повісті, соціально-філософського і соціально-психологічного роману тощо. Жанрові форми можуть поєднуватись, відкриваючи нові художні структури.

Про постмодернізм на Заході широко заговорили на початку 1980-х років. Одні дослідники вважають початком постмодернізму роман Дж. Джойса «Поминки по Фіннегану» (1939 рік), інші – попередній Джойсів роман «Улісс», треті – американську «нову поезію» 40–50-х років, четверті гадають, що постмодернізм – це не «фіксоване хронологічне явище», а духовний стан і «у будь-якій добі є власний постмодернізм» (У. Еко), п'яті взагалі висловлюються про постмодернізм як про «одну з інтелектуальних фікцій нашого часу»³. Проте більшість науковців вважає, що перехід від модернізму до постмодернізму припав на середину 1950-х років. У 60–70-ті роки постмодернізм охоплює різні національні літератури, а у 80-х роках він стає домінуючим напрямом сучасної літератури і культури. Першими проявами постмодернізму можна вважати такі течії, як американська школа «чорного гумору» (В. Берроуз, Д. Варт, Д. Бартелм, Д. Донліві, К. Кізі, К. Воннегут, Д. Хеллер), французький «новий роман» (А. Роб-Грійє, Н. Саррот, М. Бютор, К. Сімон), «театр абсурду» (Е. Йонеско, С. Беккет, Ж. Жене, Ф. Аррабаль).

До найвизначніших письменників-постмодерністів належать англійці Джон Фаулз («Колекціонер», «Жінка французького лейтенанта»), Джуліан Барнз («Історія світу в дев'яти з половиною розділах») і Пітер Акройд («Мільтон в Америці»), німець Патрік

³ Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А. Николюкин. Москва : Интелвак, 2001. С. 396.

Зюскінд («Парфумер»), австрієць Карл Рансмайр («Останній світ»), італійці Італо Кальвіно («Неспішність») і Умберто Еко («Ім'я троянди», «Маятник Фуко»), американці Томас Пінчон («Ентропія», «Продається № 49») і Володимир Набоков (англомовні романи «Блідий вогонь» тощо), аргентинці Хорхе Луїс Борхес (новели і есе) і Хуліо Кортасар («Гра у класики»).

Постмодернізм претендує на вираження загальної теоретичної «надбудови» сучасного мистецтва, філософії, науки, політики, економіки, моди. Сьогодні говорять не лише про «постмодерністську творчість», але й про «постмодерністську свідомість», «постмодерністський менталітет», «постмодерністський умонастрій», який піддає пародіюванню всі літературні жанри, грає з культурними набутками та читачем і відмовляється від будь-яких канонів⁴.

Постмодерністська творчість передбачає естетичний плюралізм на всіх рівнях (сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопному тощо), повноту уявлення без оцінок, прочитання тексту в культурологічному контексті, співтворчість читача й письменника, міфологізми мислення, поєднання історичних і позачасових категорій. Також провідними ознаками постмодерністської літератури є іронія, «цитатне мислення», інтертекстуальність, пастиш, колаж, принцип гри⁵.

XX століття стало новою віхою у розвитку літератури та мистецтва, запропонувавши нове бачення світу та місця людини в ньому. В. Руднев, характеризуючи літературний процес XX століття, визначає десять засад прози цього часу, таких як неоміфологізм, гра на межі ілюзії та реальності, текст у тексті, пріоритет стилю над сюжетом, знищення фабули, більша увага до синтаксису, ніж до лексики, прагматика замість семантики, філософія спостерігача, порушення принципів текстуального зв'язку, аутистизм⁶. Якщо уважно поглянути на запропоновані науковцем основні особливості прози минулого століття, то можна стверджувати, що правила побудови романної оповіді істотно змінилися, а ігровий прийом стає базовим для романної оповіді XX століття,

⁴ Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири. *Слово і час*. 1995. № 2. С. 21.

⁵ Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А. Николюкин. Москва : Интелвак, 2001. С. 399.

⁶ Руднев В. *Интертекст. Словарь культуры XX века*. Москва : Аграф, 1997. С. 114.

особливо його останньої третини, окреслюючи позицію автора і читача та обумовлюючи ігровий простір. Скажімо, автор твору має вибудовувати поліфонічну мозаїку і при цьому залишатися філософом-спостерігачем, який залучає читача до активного діалогу перш за все завдяки новій манері подання оповіді, а не завдяки її змісту. Якщо в реалістичному романі читач займав позицію довірливого слухача правдивої історії, що лінійно розгорталася, то у модерністському та постмодерністському романі читач через порушення норм розповіді має «просіювати» інформацію, зіставляти факти, заповнювати лакуни і намагатися встановити певну хронологію відтворення подій, щоб зрозуміти сутність авторського повідомлення. Для постмодернізму головним правилом гри стає відсутність будь-яких правил, а читач стає учасником гри, навіть не усвідомлюючи цього.

Поетику класичних творів та їхню структуру вибудовували за мірками потенційної читацької уяви, тобто текст був загально-доступним, зрозумілим, мав певну правдоподібність і легкий подив, що поєднувався з приємністю від несподіваних асоціацій та аналогій. Такі твори завжди відповідали горизонту очікування читача. Модерністична і постмодерністична література вибрала стратегію відчуження від читача, зосередивши увагу на надто ускладненій структурі тексту і запропонувавши вільну гру без правил⁷. У системі авангардизму, впернений У. Еко, для того, хто не розуміє гру, єдиний вихід – відмовитися від неї, а у системі постмодернізму можна брати участь у грі, навіть не розуміючи її, сприймаючи її абсолютно серйозно завдяки іронічному дискурсу⁸. Постмодернізм все піддає пародіюванню, залучаючи читача до несвідомої співпраці у конструюванні твору, своєрідної гри у кубики. Можна не замислюватися над розгадуванням авторських шифрів, не шукати, куди відсилають алюзії чи що приховують символи, а просто насолоджуватися процесом читання, домальовуючи пропуски та утворюючи зв'язки між частинами.

Думки про феномен постмодернізму часто діаметрально протилежні, однак основні його особливості всі дослідники визначають приблизно однаково. Загалом наголошується на таких прикметних

⁷ Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. С. 265–267.

⁸ Еко У. Заметки на полях «Имени розы». *Иностранная литература*. 1988. № 10. С. 102.

рисах постмодернізму, як невизначеність, амбівалентність, неможливість (і непотрібність) чітких дефініцій, фрагментарність, деканонізація, брак самозосередженості й самозаглибленості, іронічність та іронія як провідне начало, карнавалізація, театральність, видовищність, принцип гри, гібридизація або контамінація жанрів, співучасть, співтворчість читача, конструкціонізм, іманентність, семіотичність тексту (Д. Фоккема, У. Еко, У. Спанос, М. Бредбері, І. Скоропанова, І. Ільїн). Т. Денисова додає до цього переліку домінанти еклектизму і синкретизму, насиченість культурними реаліями та вільне поводження з традицією; вирізняються також метахарактер, ставлення до літератури як до «першої реальності»; побудова постмодерністського твору «другим» або «третім» поверхом над написаним уже текстом; єдність історичного й позаісторичного, своєрідно втілена у міфологічному мисленні; плюралізм на всіх рівнях як домінанта творчого начала⁹.

Ключовими концептами постмодерністської поетики стають трактування художньої творчості у сенсі «позаісторичного художнього мислення», використання позачасових ідей та творчих форм, переосмислення культурних надбань попередніх епох. Постмодерністський твір зітканий з численних ремінісценцій, цитат, коментарів, мікросюжетів, алюзій, але його основна мета полягає в тому, щоб не компонувати цитати у певну структуру, а переосілювати і пародіювати, «перелицьбовувати» їх.

Характеризуючи творчість, постмодернізм виходить із концепції гри, яка є головним методом самовтілення ідей автора, зберігаючи відкритість для подальших трактувань і тлумачень тексту, що створюється у її процесі. Коли автор створює гнучкий для маніпуляцій читача текст, він уникає нав'язування якогось змісту, читач сам його продукує з безмежності змістів. Р. Барт, розмірковуючи над функцією гри у постмодерністському творі, писав: «Слово «гра» слід розуміти тут в усій його багатозначності. Грає сам текст, і читач також, причому подвійно; він грає в текст (як гру), <...> і грає текст, який вже не розуміється як лінійна низка слів, що виражає єдиний зміст»¹⁰. Гра в постмодерністському творі ведеться одночасно на декількох рівнях. Так, відбувається авторська гра з

⁹ Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири. *Слово і час*. 1995. № 2. С. 26–27.

¹⁰ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. С. 388.

текстом, що переосмислює культурні набутки минулого та включає мовні ігри, та гра з читачем, яка втягує останнього у співтворчість та пропонує через перечитування переходити на нові рівні.

На думку Ю. Ковбасенка, постмодерністські твори чимось нагадують палімпсест, з-під нового шару якого то тут, то там проступає старий шар, тобто текст, що вже був колись написаний¹¹. Сюжет цих творів – це легко замасковані алюзії на відомі сюжети літератури попередніх епох. Оскільки вирізняються три типи інтертекстуальних відношень, такі як текстуальний, контекстуальний та метатекстуальний¹², то запозичення, перегуки та інші прояви інтертекстуальності спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, але й на образному, мовному, версифікаційному рівнях. Як правило, у такому творі присутній образ оповідача. Переповідаючи різні історії, постмодерніст підкреслює суб'єктивність показу, відносність своїх оцінок. Постмодерніст вдається до цитат і алюзій не для того, щоб ними когось перекопати, а для того, щоби переоцінити та спародіювати їх. Однак, говорячи про інтертекстуальність, маємо зауважити, що інтертекстуальними були і численні модерністські романи («Улісс» Дж. Джойса, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Гра в бісер» Г. Гессе). Найвищим щаблем інтертекстуальності і справжнім здобутком постмодернізму став гіпертекст – текст, побудований таким чином, що він перетворюється на систему, ієрархію текстів, водночас становлячи єдність і численність текстів¹³. Читати такий текст можна по-різному: від однієї статті до іншої, ігноруючи гіпертекстові посилання; читати всі статті поспіль або рухатись від одного посилання до іншого, здійснюючи «гіпертекстове плавання»¹⁴.

Не претендуючи на створення абсолютно нового, постмодерністська культура звертається до минулого, до різних епох, а саме історичних і художніх, тому для неї характерний стилістичний плюралізм. Зміст постмодернізму полягає в співіснуванні та взаємодії художніх стилів не тільки в декількох творах, але й в одному. Твір відрізняється цитатністю, різними відсиланнями, запозиченнями, що створює враження стильової мозаїки. Не випадково

¹¹ Ковбасенко Ю. Література постмодернізму. *Тема*. 2002. № 1. С. 3–5.

¹² *Ibid.* С. 9.

¹³ Женетт Ж. Палімпсесты: література во второй степени. Москва : Научный мир, 1982. С. 144.

¹⁴ *Ibid.* С. 169.

улюбленою формою постмодерністського мистецтва є колаж. Зразок постмодерністського мистецтва уявляється ніби позбавленим початку й кінця, безглуздим, і таке враження цілком закономірне. Перед читачем з'являється «купа» змістовних шматків, здавалося б, нічим не зв'язаних між собою. Уривки фраз, міркувань, описів, спогадів – все це, з одного боку, виводить читача з рівноваги, а з іншого боку, змушує поринати в атмосферу великого культурного минулого, закликає до пошуку відповіді у власній свідомості.

Прикметними ознаками постмодерністського стилю стали іронічність та пародійність, через які підтримується зв'язок із попереднім досвідом. Корені такого підходу криються у «романтичній іронії», тобто неприйнятті реального стану речей, життєвого ладу, а також у намаганні оголити примітивність, штучність, а то й безглуздя ідей, кумирів, істин, смаків, всього, що завжди обожнювалося у масовій свідомості¹⁵. У письменників-постмодерністів все просякнuto іронією, скепсисом, сарказмом, пародією, авгурівською посмішкою: немає художнього образу – є симулякр, немає оригінальності – є «палімпсестність», немає автора – є скриптор-компілятор¹⁶, тому постмодерністська іронія застосовується до будь-якого художнього стилю, концепції, ідеї. Об'єктом автора стає як минуле, так і сьогодення, де на перший план висувається самоіронія. Не менш значну роль відіграє пародія. Пародія постмодернізму відрізняється багатопаровою та багаторівневою організацією, полісемантичністю, яскраво вираженим інтелектуалізмом, аналітичним началом, які приводять до цікавих метатекстових результатів¹⁷.

Крім того, ознакою постмодерністської літератури є так званий пастиш (від італ. “*pasiccio*” – опера, складена з уривків інших опер, суміш, попури, стилізація). Він є специфічним варіантом пародії, яка у постмодернізмі змінює свої функції.

Мистецтво постмодерну за своєю природою є фрагментарним, дискретним, еkleктичним. Звідси впливає така його ознака, як колаж. Постмодерністський колаж може здатися новою формою модерністського монтажу, однак він суттєво відрізняється від нього. У модернізмі монтаж, хоча й був складений з незіставних образів, був об'єднаний у певне ціле єдністю стилю, техніки.

¹⁵ Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. Москва : Научный мир, 1982. С. 180–181.

¹⁶ Усовская Э. Постмодернизм. Минск : ТетраСистемс, 2006. С. 67.

¹⁷ Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. Москва : Интрада, 1996. С. 114.

У постмодерністському колажі, навпаки, різні фрагменти зібраних предметів залишаються незмінними, нетрансформованими в єдине ціле, кожен з них зберігає свою відокремленість¹⁸.

Серед інших характеристик постмодернізму слід назвати невизначеність, деканонізацію, карнавалізацію, театральність, гібридизацію жанрів, співтворчість читача, насиченість культурними реаліями, «розчинення характеру» (повна деструкція персонажа як психологічно й соціально детермінованого характеру), ставлення до літератури як до «першої реальності» (текст не відображає дійсність, а творить нову реальність, навіть багато реальностей, часто не залежних одна від одної), а найпоширенішими образами-метафорами постмодернізму є кентавр, карнавал, лабіринт, бібліотека, божевілля.

2. Особливості історіографічного англійського роману

Незважаючи на глобальний характер і схожість загальних характеристик, постмодернізм має різні прояви в культурному житті Європи. Цікавою лабораторією для дослідження постмодерністського впливу стала Велика Британія з її віковим тяжінням до традицій, інтересом до історії та прагненням до творчого експерименту. На думку Л. Андреева, «можна говорити про національні нюанси, про національні умови сприйняття і переробки французьких зразків, та переваги сучасної англійської прози над французькою, і причини цього очевидні. Позитивно вплинув традиціоналізм англійської свідомості, який виступив у сфері культури гарантією класичних цінностей, оскільки французи занадто багато сил витратили на всілякі барикади, після ейфорії яких наступала національна депресія. Багато творчої енергії було змарновано французами і на «естетичні барикади», на революції авангарду, які слідували одна за одною, на радикальні розриви, тому у Франції різкою виявилася опозиція традиційного («бальзаківського») і «нового» мистецтва, які схрестили шпаги як смертельні вороги. При цьому традиційним стало відставати від не лише від сучасного художнього досвіду, але й від сучасної проблематики»¹⁹. У Британії, навпаки, «постструктуралізм із самого

¹⁸ Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А. Николюкин. Москва : Интелвак, 2001. С. 564.

¹⁹ Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм. *Вопросы литературы*. 2001. № 1. С. 23–24.

початку виступав як широкий інтелектуальний рух практично у всьому спектрі гуманітарного знання, рух, який відзначений до того ж досить характерною для традицій літературознавства цієї країни соціальною турботою і тяжінням до конкретно-історичного обґрунтування будь-якого виду знань. Ця укоріненість літературної критики в соціально-суспільній проблематиці – традиція саме англійської ліберальної гуманітарної свідомості, яка виявилася спроможною у свій час навіть явно формалістичними тенденціями нової критики надати безперечну соціокультурну спрямованість»²⁰. Соціальна турбота та відданість конкретно-історичному обґрунтуванню, притаманні англійському письменству, є обов'язковими якостями реалізму в англійських умовах. Так, природним шляхом формувався художній синтез, відбувалося об'єднання реалістичної тези з постмодерністською антитезою в мистецтві високого гатунку, у романі, який зараз привертає загальний інтерес. Саме у Великій Британії з'являється роман, у якому є і типовий характер, і типові обставини, а саме образ постмодерніста у постмодерністську епоху²¹.

Постмодерністська естетика з її переоцінкою цінностей спричинила потребу самоосмислення мистецтва, з'ясування його місця і ролі в суспільному й духовному житті. Все більшої уваги набуває проблема мистецтва і гуманізму, що прямо пов'язана з посиленням процесів відчуження людини і дегуманізації життя в умовах науково-технічної революції. Мистецтво бере на себе завдання захисту людини, гуманістичних начал і цінностей життя²². Незмінно в основу «роману про митця» покладено традиційний конфлікт митця і суспільства, але вже з другої половини ХХ століття зазначена тема розкривається в історичному інтер'єрі, інколи навіть надаються нові факти життя загальновідомих особистостей.

Історичне минуле міцно увійшло у британську літературу другої половини ХХ століття, проявившись чи то у зображенні окремих історичних подій або особистостей, чи то у змалюванні загальних історичних декорацій. Особливо помітним є звертання романістів до переосмислення історичної тематики впродовж останньої

²⁰ Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва : Интрада, 1998. С. 126.

²¹ Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм. *Вопросы литературы*. 2001. № 1. С. 24.

²² Література Англії. ХХ століття : навчальний посібник / К. Шахова, Н. Жлуктенко, С. Павличко та ін. Київ : Либідь, 1993. С. 13.

третини ХХ століття. Ніде це не було так очевидно, на думку Тоні Джексона, як у літературі Великобританії, де ця тенденція стала характерною рисою. Г. Свіфт, М. Еміс, Дж. Барнс, П. Акройд, М. Спарк, Дж. Фаулз, А. Мердок, Дж. Вінтерсон та багато інших запропонували численні романи, в яких перегляд історії посідає центральне місце²³. Водночас їх твори важко назвати власне історичними. Д. Хед відзначає, що вже з 1950-х років роман стає одним із засобів створення і перетворення історії, а у 1990-х роках звернення до історичного роману є частим явищем²⁴. Аналізуючи різницю у звертанні до історії у модерністів і постмодерністів, Лінда Хатчеон зазначає, що «минуле – це не те, від чого потрібно тікати, чого потрібно уникати або контролювати, що пропонують різні форми модерністського мистецтва завдяки своєму імпліцитному погляду на історію як на нічний жах. Минуле – це те, з чим ми маємо порозумітися. Протистояння приводить до визнання як обмеженості, так і сили минулого. Зараз у нас є доступ до історії через залишені нею сліди <...> Іншими словами, ми лише маємо уявлення про минуле, з нього конструюємо наші наративи або пояснення. Постмодернізм дійсно виявляє бажання зрозуміти сучасну культуру як продукт попередніх репрезентацій. Уявлення про історію стає історією репрезентацій»²⁵.

На «одержимість» британських письменників вказує Н. Кирєва, пояснюючи це тим, що теоретики сучасної постмодерністської літератури висловлюють впевненість, що історична розповідь є словесною вигадкою, форми якої мають набагато більше спільного з літературою, ніж з наукою²⁶. Розглядаючи події минулого з точки зору сучасних уявлень, коментує науковець, письменники-постмодерністи мають подвійну мету. З одного боку, це епатуюче порушення ілюзій, виклик, кинутий будь-якій достовірності, осміювання будь-якої серйозності, з іншого боку, філософськи обумовлений підхід. Все це досить недвозначно вказує на намагання авторів зчепити минулі епохи з ХХ століттям, утвердити їх безперечну близькість і, нарешті, запевнити, що історія рухається

²³ Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London : Routledge, 1988. P. 169.

²⁴ Ibid. P. 171.

²⁵ Ibid. P. 55.

²⁶ Кирєва Н. *Постмодернизм в зарубежной литературе*. Москва : Флинта: Наука, 2004. С. 56–57.

по колу²⁷. У фокус уваги британських письменників найчастіше потрапляють знакові історичні події (Вотергейтський скандал, Всесвітній потоп, Друга світова війна, «холодна» війна, винахід ЕОМ та Інтернету) та відомі особи (алхімік Джон Ді, О. Вайльд, Щасливчик Лукан, А. Конан-Дойл, В. Шекспір). Такі твори не тільки привертають увагу читачів, чий інтелект змагається з творчим вимислом автора, але й втрачають реальний час, існуючи поза часом, розмиваючи кордони між теперішнім, минулим та майбутнім.

Оригінальним прикладом авторської рецесії історії виступають романи П. Акройда, Дж. Барнса, М. Бредбері, Дж. Вінтерсон, К. Ішігуро, Л. Норфолка, Г. Свіфта. Творчо використовуючи теоретичні засади гуманітарних наук, письменники відображають постмодерністське ставлення до історії. Як зазначає І. Дробіт, вихідною тезою для них є те, що вивчення історії – це не лише науково-пізнавальна діяльність істориків, але й особистий, екзистенційний досвід кожної людини, який супроводжується об'єктивними і суб'єктивними факторами. Кожна окрема авторська спроба персоніфікувати історичний досвід відображена в сюжетах романів, метарівнем яких слугує художнє опрацювання понять філософії історії²⁸.

Для письменників-постмодерністів світ – це уособлення історичного та культурного хаосу, який потрібно подолати. Хаос історії постмодерністи долають за допомогою деконструкції, пародії, переписують історію керуючись принципом культурного еkleктизму. Для осмислення історії письменники часто відмовляються від беззаперечної довіри до фактів та документів. З позиції письменника-постмодерніста, документ не виступає досконалим інструментом історії. Історія намагається мемуаризувати, музеїфікувати пам'ятки минулого, перетворити минуле на документ і примусити заговорити сліди, які самі по собі часто безсловесні. Художня література перетворює документи на пам'ятки, і там, де історики розшифровують сліди, залишені людьми, письменники виокремлюють, згруповують, наділяють значенням безліч елементів.

Історіографічний роман відрізняється від традиційного історичного роману декількома ознаками. По-перше, реалістичний історич-

²⁷ Киреева Н. Постмодернизм в зарубежной литературе. Москва: Флинта: Наука, 2004. С. 59.

²⁸ Дробіт І. Історичний дискурс в британському романі 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Київ, 2010. С. 9.

ний роман є типом романної прози, в якому за допомогою специфічних художніх засобів з позиції усвідомленого історизму відтворюються події, що мають реально-історичну основу й прокреслену історичну перспективу; він відбиває історичний час, відображає головні соціально-політичні процеси, поряд із вигаданими вводить низку реальних історичних постатей, відображає психологію і сприйняття світу людиною минулого²⁹. Автора історіографічного метароману не цікавить відтворення конкретного історичного періоду, він «власноруч» проводить незалежні історичні розвідки і заповнює прогалини, а його герої намагаються віднайти себе у минулому, що складається зі спогадів, документів, портретів, фотокарток, старих історій і міфів. За такого підходу до викладу подій справжність відтвореної реальності ставиться під сумнів. По-друге, роману властиві інтертекстуальність, пародійність, деконструкція, заперечення універсалізму та істини, кодування, гра на всіх рівнях, неприйняття ідей прогресу й інтерес до маргінального.

Багато теоретиків постмодернізму наголошували на неможливості розказати правду про минуле або взагалі використовувати історію для презентації об'єктивного, абсолютного знання. Бачити минуле можна лише крізь перспективу власної культури, яка залежить від інтерпретатора (його походження, статі, політичних уподобань тощо). Отже, історія нічим фундаментально не відрізняється від міфу чи художньої літератури³⁰. Як писав сам М. Бредбері у своїй монографії «Британський роман нового часу», багато романістів почали оглядатися на історію. «Ретроспективна проза стала в цей час дуже популярною, і повернення до минулого набувало вигляду епідемії»³¹. На його думку, це було не стільки повернення письменників до літературних істин минулого, скільки перетворення залежностей між минулими й теперішніми наративами на предмет свідомого літературного розгляду, а серйозні питання наративної історії та літературної «археології» (цей термін набув великого значення у 80-ті роки) були важливою частиною художніх експериментів у британському романі останніх десятиліть ХХ століття³².

²⁹ Баканов А. Английский исторический роман. Некоторые идейно-художественные проблемы. *Литература Англии. ХХ век*. Киев : Высшая школа, 1987. С. 46–47.

³⁰ Shapiro J. Adventures in Postmortemism. *The New York Times*. 2001. April 1. URL: <http://www.nytimes.com/books/01/04/01/reviews/01>.

³¹ Бредбері М. Британський роман нового часу. Київ : Ксенія Сладкевич, 2011. С. 381–382.

³² Ibid. С. 383.

Джон Кей Адамс, досліджуючи наукову фантастику задля з'ясування шляхів репрезентації історії, зазначає, що маніпуляції з минулим, теперішнім і майбутнім формують три типи гіпотетичної історії, а саме альтернативну історію (про те, що трапилося в минулому, яке відрізняється від нашого минулого); паралельну історію (про те, що відбувається у теперішньому, яке протікає одночасно з нашим теперішнім); майбутню історію (про те, що відбувається у майбутньому і може або не може відбутися у нашому майбутньому)³³. Аналізуючи британську літературу другої половини ХХ століття, дослідники визначають п'ять концепцій репрезентації історії у творах письменників зазначеного періоду, такі як концепція альтернативної історії (новий погляд на відомі історичні події, створення альтернативних біографій); ідея історичного кола; ідея множинності і дзеркальності історії; концепція історії як декорації, в рамках якої відбуваються події; концепція майбутнього в минулому. Такий розподіл є умовним, оскільки для британських митців другої половини ХХ століття притаманні поєднання різних елементів та експеримент із формою. При цьому спостерігаються часовий конгломерат у межах одного твору та розгортання нелінійної оповіді за типом ризоми³⁴.

Концепція альтернативної історії ставить питання про можливість необ'єктивного погляду на події та ідеологічне заміщення фактів. Як наслідок, у романі спостерігається пародійне поєднання документальної прози, фактажу та вигадки, обігрування загальновідомих фактів і відкрита іронія, що натякає на інші можливі прочитання цих фактів. Це, наприклад, твори «Четтертон» (1987 рік), «Будинок доктора Ді» (1993 рік) П. Акройда, «Папуга Флобера» (1984 рік), «Історія світу у 10 ½ розділах» (1989 рік) Дж. Барнса, «Закоханий Шекспір» (1964 рік) Е. Берджеса. Отримавши тотальну свободу інтерпретацій, обумовлену постмодерністською філософією, основна маса письменників звернулася до минулого, відшуковуючи там теми, варті інтересу еліти та мас, репрезентуючи альтернативні варіанти подій минулих років, часто вибираючи для відправної точки біографії відомих людей. Уособлюючи загальний інтерес до сприйняття і трактування минулого, британські митці

³³ Шуба Ю. Ігрова парадигма англійського роману останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Горлівка, 2010. С. 97–98.

³⁴ Ibid. С. 98.

змушують замислюватися над цим питанням і героїв роману ХХ століття.

Ідея множинності і дзеркальності історії втілена завдяки паралельному поданню різночасових пластів оповіді, де для найкращої передачі атмосфери окремого часу відтворюються традиції та мова того часу. Посланням різних часових площин виступають постать автора, який з'являється як герой роману й критик-спостерігач; фігури епанафори (останні речення одного розділу стають початком нового розділу з іншим історичним часом); введення в ролі порівняння чи задля розриву стильової єдності слів та виразів, що позначають поняття та реалії, які не відповідають окресленому часу, як у романах «Жінка французького лейтенанта» (1969 рік) Дж. Фаулза, «Хоксмур» (1985 рік) П. Акройда, «Пособники і підбурювачі» (2000 рік) М. Спарк³⁵.

Концепція історії як декорації є типовою для романів, які мало експериментують із формою, таких як «Дівчата з малими достатками» (1963 рік) М. Спарк, «Червоне і зелене» (1965 рік) А. Мердок, «Зрима темрява» (1979 рік) В. Голдінга, «Невинний» (1990 рік) Й. Мак'юена. Такі твори тяжіють до реалістичних і намагаються розкрити становлення характеру героя у протиборстві з іншою полярно протилежною особистістю чи представником іншої культури, акцентуючи увагу на протистоянні англійців та інших. Звертання до історичного матеріалу нагадує використання театральних декорацій, на тлі яких висвітлюються певні людські проблеми, передаються людські почуття, а сама історія відсувається на задній план³⁶.

У романі М. Бредбері «До Ермітажу» саме поняття «історія» набуває декількох значень. Під словом «історія» письменник розуміє минуле як цілісність, а також як його письмову форму (історію, записану в дослідженнях та художніх творах). У межах цього значення виникають питання про істинність чи правдивість викладу історичного минулого. Новітні технології та системи нагромадження інформації, поява нових засобів комунікації радикально змінюють способи, за допомогою яких історія доходить до постмодерної сучасності, відповідно, змінюється онтологічне

³⁵ Шуба Ю. Ігрова парадигма англійського роману останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Горлівка, 2010. С. 106.

³⁶ Ibid. С. 110.

значення історичної реальності. На сторінках роману зображено постмодерністське розуміння історії як вистави. Персонажі роману не визнають однозначної, чітко визначеної історичної реальності, вони сприймають лише її іронічне відображення (наприклад, у формі гри, вистави, музейного експонату). Варто зазначити, що художній простір роману «До Ермітажу» густо населений відомими історичними особами. Так, окрім Дідро та Катерини II, там є Вольтер, скульптор М. Фальконе, пруський король Фрідріх II.

У наступному значенні історія – це еквівалент англійського слова “story”. Історія як розповідь (висловлений текст) має певні особливості. Так, вона орієнтована на увагу читача або слухача і має традиційну поступальну модель розвитку: від початку до кінця. М. Бредбері подає кожен історію як незавершену, з відкритим кінцем, що передбачає її здатність продовжуватися, реалізовуватися у формі інтерпретацій в інших текстах. У передмові він проголошує себе постмодерністом, визнаючи своє право на створення «альтернативної історії». “It draws a great deal on history; but as history is the lies the present tells in order to make sense of the past I have improved it where necessary, I have altered the places where facts, data, info, seem dull or inaccurate. I have quietly corrected errors in the calendar, adjusted flaws in world geography, now and then budged the border of a country, or changed the constitution of a nation”³⁷.

На думку британського письменника, історія подорожі Дені Дідро до Петербургу на запрошення імператриці Катерини II, яка відбулася у 1773 році, в культурологічному сенсі не завершилася його поверненням до Парижу. Ця історія має багато продовжень та інтерпретацій: історія бібліотеки Дідро, історія створення пам’ятника Петру I, історія шведського багатозначного проєкту під назвою «Дідро», організованого у 1993 році, в якому брав участь і наратор – *alter ego* автора. В романі переплетено 2 типи оповіді, а саме гомодієгетичний та гетеродієгетичний, 2 епохи, а саме XVIII та XX століття; незмінне лише місце дії – Санкт-Петербург та палац Ермітаж. В оповіді від 3-ї особи про перебування Дідро в Петербурзі домінують діалоги (переважно між французьким просвітителем та російською імператрицею), що нагадує специфічну художню форму його романів «Жак-фаталіст» та «Племінник Рамо», які створено у жанрі філософської бесіди. М. Бредбері постає у ролі історика-аматора, який у своїх дослідженнях нехтує

³⁷ Bradbury M. To the Hermitage. London : Picador, 2001. P. 15.

традиційними методами інтерпретації історії, віддаючи перевагу власній інтуїції та художнім засобам, які відповідають загальним естетичним тенденціям постмодернізму. Показуючи провал філософів-радників королів, він певною мірою визнає своє розчарування в ідеалах Просвітництва, у вірі в торжество розуму і безмежність людських можливостей. В романі «До Ермітажу» М. Бредбері акцентує увагу на контекстуальності і двозначності історичних подій, показуючи розбіжності між метою відомої особистості та отриманим результатом, які проявляються лише у певній часовій перспективі.

3. Опозиція «Європа – Росія»

У творчому доробку Малколма Бредбері його останній роман «До Ермітажу» більшою мірою, ніж попередні твори, синтезує дві домінуючі художньої орієнтації письменника, а саме класичні національні традиції та їх формально-експериментальне оновлення. М. Бредбері зіставляє два часові пласти, а саме XVIII століття (час, коли жив та творив Дені Дідро) та XX століття (час, коли за сюжетом роману відбувається переосмислення творчості філософа). Ідейно ці два часові пласти відповідають добі Просвітництва та добі Постмодерну. Просвітництво – це «епоха великої традиції філософського мислення, інспірованої безмежною вірою у можливість всеосяжної систематизації, енциклопедичного синтезу, тотальної уніфікації різнорідних знань про природу, культуру, суспільство, історію, людину»³⁸. Постмодерн, доба, до якої належить і сам автор роману, характеризується плюралістичністю, багатовекторністю, фрагментарністю, відмовою від однозначності, ієрархічності та зневірою в ідеали Просвіти.

Історіографічний роман про час, який французький філософ Дені Дідро провів у Росії на запрошення Катерини II у 1773–1774 роках, переплітається із сатиричною розповіддю про сучасних науковців, що проводять семінар, присвячений Дідро, на борту круїзного лайнера, який прямує до Санкт-Петербурга у 1993 році. Оповідачем є письменник, у якому чітко можна ідентифікувати самого Малколма Бредбері. Тільки-но вони досягають пункту призначення, тривожні новини про гарячу фазу конфлікту між парламентом Росії та президентом Єльциним лякають їх, зводячи на марне всю експедицію. Подібно до Дідро, який імітує «Трістрама Шенді»

³⁸ Усовская Э. Постмодернизм. Минск : ТетраСистемс, 2006. С. 186.

Лоуренса Стерна у своєму романі «Жак Фаталіст», оповідач твору “To The Hermitage” дражнить читача дотепними містичними вигадками та жартами у стилі родини Шенді. Це цілісний, амбіційний, багатовимірний твір. Опис старості та смерті Дідро у згаданому романі набуває зворушливої проникливості, особливо з огляду на те, що Малколм Бредбері помер у той самий рік, коли його твір побачив світ. «Історія – це брехні, які оповідає сучасність, аби надати сенсу минулому», – писав він у передмові до своєї останньої книжки. Серед літературних проєктів, які він лишив незакінченими, був великий фрагмент іншого історичного роману під назвою “Liar’s Landscape” про французького письменника-романтика Шатобріана, розказаного самим героєм із могили (його включено до посмертного видання збірки його творів під такою ж назвою, що вийшла 2006 року). До кінця свого життя Малколм Бредбері переймався невловимими зв’язками між вигадкою та правдою, намагався віднайти нові шляхи для дослідження цієї теми³⁹.

У ХХ столітті «проєкт Дідро» організовує професор Бу Лунеберг, який запросив людей з різними інтересами до подорожі в Росію задля того, щоб віднайти загублену бібліотеку Дідро. Крім нього, в проєкті діють дружина Бу Лунеберга Альма, Андерс Мандерс – дипломат у відставці, Свен Сонненберг – столяр, який спеціалізується на виготовленні столів, Брігітта Ліндхорст – оперна співачка, сопрано, Агнес Фалькман – діячка шведського профспілкового руху, Ларс Пірсон – драматург із Шведського національного театру, Жак-Поль Версо – американець, деконструктивіст, автор книжки «Вітгенштайн для феміністок». Дев’ятим учасником є професор і письменник (принаймні так він сам себе називає). Його ім’я невідоме читачам. Інші учасники проєкту звертаються до нього, використовуючи слово «професор». Він цікавиться літературою і сподівається в бібліотеці Ермітажу віднайти нові тексти Дідро. Образ оповідача у Бредбері посідає, на перший погляд, досить скромне місце. У компанії учасників проєкту Дідро він є одним із багатьох. Практично з ним не пов’язані активні дії, проте саме до нього стягуються всі нитки оповідання. Саме його фігура є об’єднуючим началом для двох різних часових та історичних пластів роману. М. Бредбері не приховує безумовної подібності між собою і фігурою оповідача, у них приблизно один і той самий життєвий шлях і життєвий досвід, у них однакові погляди і

³⁹ Lodge D.M. Bradbury URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/782/41>.

світогляд. Водночас і сам письменник, і герой його роману «До Ермітажу» ніяк не одна особа. Образ оповідача, маючи зовнішню схожість, майже збігаючись у деталях із зовнішністю самого Бредбері, увібрив у себе якісь риси від письменника і філософа Дідро. Він є, скоріше, втіленням якоїсь абстрактної фігури Письменника, Творця, Автора.

У другій частині роману виникає новий персонаж, а саме Галина Соланж-Ставаронова, бібліотекарка із Санкт-Петербурга, яка добре розмовляє французькою мовою, знає французьку літературу XVIII століття і також намагається систематизувати рештки бібліотеки Д. Дідро. Вона стає провідником по бібліотеці Ермітажу для безіменного дев'ятого учасника проєкту. Ніхто з учасників не знає, в чому полягає проєкт, але кожен впевнений у тому, що він обов'язково повинен мати зв'язок із його професійною діяльністю. Бу Лунеберг пояснює сутність проєкту як відродження і продовження намірів Д. Дідро щодо «Енциклопедії», яка мала зібрати в єдине ціле знання людства з різних сфер. Отже, на думку професора, маючи на озброєнні знання і використовуючи відчуття, можна осягнути сутність явищ, які у XVIII столітті намагався зробити Дідро.

В романі «До Ермітажу» сюжет розвивається почергово в кожному з двох часових вимірів. Розділи, що описують події в одному часовому вимірі, складають повноцінну, завершену розповідь. Читач має справу з колажем, складеним із кусків двох розповідей за принципом почергової зміни: «наш час», «минуле», «наш час», «минуле». В пролозі Бредбері пояснює своє право як письменника-постмодерніста створювати власну візію історичних подій, іншими словами, творити альтернативну історію. Поєднанням різних часових площин виступає образ Дені Дідро. У передмові подано картину приїзду Дідро до російської столиці, його враження від Ермітажу та першу зустріч з імператрицею Катериною II, яка протягом довгого часу запрошувала філософа до Росії. Вона викупила його величезну бібліотеку та запропонувала йому посаду бібліотекара Ермітажу. Образ бібліотеки, до речі, є одним із найпоширеніших образів-метафор постмодернізму.

Домінуюча форма розповіді «Ермітажу» – це діалог, органічний для культурної парадигми XVIII століття: «культура Просвітництва» – «це культура розмови», «з іншими» і «з самим собою»⁴⁰.

⁴⁰ Библер В. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант. *Западноевропейская художественная культура XVIII века*. Москва : Культура, 1980. С. 247.

На нашу думку, заголовок останнього роману М. Бредбері також містить домінуючу алюзію, адже Ермітаж і як палац, і як музей є невід'ємним символом Санкт-Петербургу, куди прибув герой роману Дені Дідро і учасники проєкту «Дідро». Вже сама назва роману «До Ермітажу» презентує ідею подорожі і позначає її географічний маршрут та кінцеву мету. Саме в Ермітажі під час карнавалу відбулася зустріч філософа і письменника Д. Дідро з Катериною II. 'I'm French', he says. 'My name is Diderot'. 'And I am Catherine, Russia,' she says, 'the hermit of the Hermitage'⁴¹. Як заголовок ця алюзія є відправною точкою для розгортання перспективи всього художнього простору роману, вона дублюється в самому тексті, зазвичай у його сюжетно-кульмінаційних точках. Прийом неодноразового повторення алюзивного заголовка цементує структуру та актуалізує зміст.

Письменник рішуче вводить читача в обидва оповідних плани. Охоплюючи зрілу пору життя Дені Дідро, перший план подієво зосереджений переважно на візиті філософа до Санкт-Петербургу, де він зайнятий спілкуванням із царською Катериною. Протагоніст з «наших днів» (письменник, близький автору) залучений у «проєкт Дідро», строкаті учасники якого зі Стокгольма прибувають у північну столицю, щоби познайомитися з бібліотекою Дідро, купленою в минулому XVIII столітті Катериною і яка нібито зберігається в Ермітажі. Хронологічна подієва лінійність у кожному з двох романних планів, а саме сучасності та XVIII століття, зигзагоподібно мінлива. Точка перетину «проєкту Дідро» та історії візиту французького філософа до Катерини Великої фокусує перегуки сюжетних і смислових мотивів (політика імператриці і «цар Єльцин» під час путчу 1993 року; просвітницькі прагнення Дідро і доля його спадщини в минулому сторіччі; Ермітаж Катерини і музей сьогодні). Розгляд явища з різних сторін, зіткнення або співіснування при цьому контрастних, як «своїх», мінливих, так і «чужих», умовиводів, парадокси думки, полемічні маркування, цитатні судження, аналогії і паралелі – ці інтелектуальні властивості висвітлюють особливості індивідуальної свідомості автора і оповідача, в якій присутні наскрізні тематичні аспекти розгорнутого есе, їх перехресна, зигзагоподібна організація в художньому просторі твору Бредбері.

⁴¹ Bradbury M. To the Hermitage. London : Picador, 2001. P. 15.

Культурний діалог Росії і Європи, що розгортається на сторінках роману Бредбері, надає особливу значимість відсиланню до російської класики. Алюзії на образи російської літератури – це спосіб осмислення російського характеру та світогляду, російської культури в її сучасному стані. Один із цікавих образів російського інтертексту в романі Бредбері – це Тетяна (стюардеса, офіціантка, танцівниця з порому «Володимир Ілліч»), що є алюзією на Тетяну Ларіну з «Євгенія Онегіна». Зв'язок персонажів зумовлений вже першими словами дівчини під час знайомства: «Мене звать Тетяна <...> я з Пушкіна»⁴². В епізоді, коли Бригіта Ліндхорст стверджує, що саме вона – Тетяна з Пушкіна, оскільки недавно співала її роль в опері Чайковського, за рахунок гри слів алюзія стає ще більш очевидною, але, з іншого боку, підкреслюється фальсифікованість Тетяни. Впадає в очі її різюча відмінність від пушкінського образу. Пушкінська Тетяна «дика, сумна, мовчазна, як лань лісова боязко», у Бредбері вона п'є горілку, танцює в еротичному шоу-балеті і, зрештою, тікає з Жаком-Подем Версо. Здійснюється явище, яке М. Бахтін визначав як «введення в чуже слово смислової спрямованості, протилежній чужій спрямованості»⁴³, тобто народжується пародія.

Необхідно відзначити, що пародія перш за все орієнтована на інший текст, тобто інтертекстуальна за своєю сутністю. Цей факт має на увазі Бредбері, коли називає сучасну культуру «століттям пародії»⁴⁴, оскільки вона звернена до своїх витоків і переосмислює себе через діалог з традицією. Пародіювання образу Тетяни Ларіної для письменника не є спробою осміяння класичного тексту. Пародія Бредбері зберігає домінуючу рису наслідування літературного твору, але осмислюється в іншій перспективі, а саме культурного діалогу, переосмислення трансформацій літературної та історичної епохи. Очевидно також, що пародіювання образу Тетяни Ларіної розкриває важливі соціально-історичні та культурні процеси сучасної Росії, проте цією пародією пушкінський текст у романі «До Ермітажу» не обмежується. Важливе місце в системі його образів посідає Петербург, а також його переломлення в контексті пушкінської традиції.

⁴² Бредбері М. В Эрмитаж! Москва :Эксмо ; Санкт-Петербург : Домино, 2010. С. 111.

⁴³ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. С. 212.

⁴⁴ Bradbury M. The age of parody. No, not Bloomsbury. London, 1987. P. 53.

Трагування пушкінського Петербургу в романі «У Ермітаж!» складне. Автор не утримується від іронії в епізоді, коли оповідач дивиться на пам'ятник Петру Першому, який позбавлений тієї потужності і монументальності, очікуваної після прочитання «Мідного вершника». Петро на ньому «набагато цивілізованіший і галантніший, ніж уявлялося, майже француз»⁴⁵. Бредбері протиставляє книжковий, в тому числі пушкінський, Петербург тому, який побачив сам: імперський та урочистий Невський проспект проти жалюгідного і напівпорожнього. “To tell the truth, the prospect is not impressive. We’re bouncing down the dullest of avenues. People walk everywhere doing nothing very much. Children play between the tramlines, babushkas carry wrapped bundles along rough sidewalks. The aroma of dead smoke and wet oil does not fade. The apartment blocks have that battered and peeling look, the air of eternal neglect, that is the truest note of East European gloom”⁴⁶. Тут не виникає пародії, замість неї бачимо пряме протиставлення уявного і реального і, як наслідок, глибоке розчарування в побаченому.

Інакше Бредбері пише від імені Дідро. Дорозі з Парижу до Петербургу Дідро, який взагалі не полюбляв подорожі, віддав шість місяців свого життя, але збагатив при цьому свій життєвий досвід. В Лейдені він зустрічається з професорами, в Амстердамі – з видавцями, пропонує їм видання повного зібрання своїх творів. Завбачливо оминувши Берлін, щоб не залишитися в полоні гостей у Фрідріха II Пруського, французький письменник на довгий час затримується в саксонському місті Лейпцигу, де не тільки весело проводить час, але й починає писати свою книгу «Племінник Рамо». До речі, з творів Д. Дідро запозичується і мотив дороги, який посідає важливе місце в романі Бредбері. Місце дії роману «Жак-фаталіст» Дідро – дорога, якою від трактиру до трактиру їдуть верхом Жак і його безіменний Господар. Образ дороги супроводжує всі сцени цього роману, часом дуже колоритні, з ним пов'язані суперечки, роздуми, розповіді героїв. Дорога дає змогу персонажам зустрітися з різними людьми, зокрема хитрими монахами, знатними дамами, офіцерами, дуелянтами, простими селянами.

Мандруючи реальними «жахливими дорогами», де «стогнуть і орють обірвані селяни, тащать вози, валяються в грязюці свині, верещать немовлята, виють собаки, кричать осли, мародерствують

⁴⁵ Бредбері М. В Ермітаж! Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Домино, 2010. С. 368.

⁴⁶ Bradbury M. To the Hermitage. London : Picador, 2001. P. 257.

прусська солдатня»⁴⁷, філософ іде метафоричним Шляхом Просвітництва, а саме пише фантастичний меморандум для імператриці, створюючи у своїй уяві нову Росію, проектуючи будівлі і цілі міста, осмислюючи конституцію і виховання досконалої людини. «Росія, омріяна епохою Просвітництва»⁴⁸ і «досконале, розумне життя народу»⁴⁹ – ось мета Дідро, на досягнення якої він намагається спрямувати діяльність Катерини II. “And he’s inventing it not as it is – huge versts, vast permafrosted steppes, white nights, flattened boyars, big-whiskered monks, fur-clad cossacks, life-weary serfs, onion-topped chapels, broken roads – but as it might be, a great moving Enlightenment dream”⁵⁰. Наближаючись до Санкт-Петербургу, Дідро повсякчас згадує його засновника – Петра Першого, царя-реформатора, “big-boots Peter”⁵¹, який перевернув життя та історію своєї країни.

“A city that’s been built from nothing, over the course of, out of the stuff of, his own lifetime. A new European capital, that just appeared like a mirage when no one was expecting it at all” – «Місто, яке виросло з нічого, всупереч всьому, протягом його власного життя. Нова європейська столиця, яка з’явилася як міраж, коли ніхто цього не очікував»⁵². Філософ супроводжує видиме словами: безглуздість, вигадка, абсурд, підкреслює його «європейськість», чужість країні, в якій побудований. З міражем порівнює Дідро і палац Ермітаж. “Rastrelli’s fine Winter Palace (it shines pinkly and wonderfully in sign now, further along the Neva bank), tying vast baroque wings together with huge display galleries and strange hanging gardens”⁵³ – «Зимовий палац Растреллі, сліпучо рожевий, він видніється вдалині, на березі Неви, і виглядає просто незрівнянно – чудова барокова споруда, частини якої з’єднані величезними галереями і дивними висячими садами».

Проживши декілька місяців в Росії, французький філософ зрозуміє, що «місто-мрія, викохане в його снах» – тільки видимість, за якою прихована жахлива бідність людей, які прийшли на його будівництво з надією на заробіток, болотні топи, що вже почали

⁴⁷ Брэдбери М. В Эрмитаж! Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Домино, 2010. С. 68.

⁴⁸ Брэдбери М. В Эрмитаж! Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Домино, 2010. С. 67.

⁴⁹ Ibid. С. 68.

⁵⁰ Bradbury M. To the Hermitage. London : Picador, 2001. P. 67.

⁵¹ Ibid. P. 67.

⁵² Ibid. P. 339.

⁵³ Ibid. P. 12.

підточувати основи молодого міста, фальшивість самого російського Просвітництва, з якою Дідро зіткнувся при дворі імператриці. «Містичне, багатомовне місто, сплетіння різних культур, втілення будь-яких фантазій, що так і не набули строгої форми»⁵⁴.

Неможливо однозначно оцінити трактування Петербургу Малкольмом Бредбері. Безумовно, є спокуса відштовхнутися від традиційного прочитання, оскільки, як зазначалося, в тексті є прямі вказівки на це. З іншого боку, очевидна суперечливість образу Петербургу в романі, важливі думки, висловлені персонажами про його сутність, і безумовне тонке літературне чуття Бредбері говорять про те, що їм відчутний інший Петербург. Оповідач не приховує захвату від побаченої краси. “Now we ride along a splendid embankment, looking across the width of a river at another splendid waterside embankment. Two huge and top-hatted Egyptian sphinxes sit gazing enigmatically at each other, while at the same time framing up our own view of the scene. Beyond runs the wide Neva <...>. On the further embankment rise up large towers, bulbous onion domes, fine golden fleches”⁵⁵. Звісно, символ і окраса Петербургу – Ермітаж, музей і колишній палац, насичений історичним часом. В ньому відклалися сліди життя царів і придворних, пам’ятки історичних подій, а в його галереях – величезні культурні багатства. “Above this floating mirror or luminescent lake stands a row of splendid buildings, linked together, and suspended there as if by the forces of a mirage. The buildings, painted in green and white, are in the classical style, simple at heart and yet highly embellished, their walls caked with baroque pilasters and elaborate window frames. The facades run on and on, a Turneresque battery of Venetian palaces overlooking the waterless water. <...> They’re the Winter Palace. They’re the Hermitage”⁵⁶. Водночас це місто уособлює для Бредбері російську літературу, зокрема, згадками про діяльність провідних літераторів, які жили і творили в Петербурзі. “We’re in the city of writers, the capital of intense and troubled souls”⁵⁷. Далі, в главі 25, у розмові з Галиною йдеться про культурний образ цього міста. “Leningrad was always Russia’s culture city, the writers’ city, the place they wrote of most often and knew best. Pushkin and Gogol, Dostoevsky and Tolstoy. Then Bely and Mandelshtam, Akhmatova and Brodsky, Bitov, they all wrote of Petersburg-Leningrad”⁵⁸.

⁵⁴ Бредбері М. В Эрмитаж! Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Домино, 2010. С. 87.

⁵⁵ Bradbury M. To the Hermitage. London : Picador, 2001. P. 257–258.

⁵⁶ Ibid. P. 259.

⁵⁷ Ibid. P. 252.

⁵⁸ Bradbury M. To the Hermitage. London : Picador, 2001. P. 288.

Наприклад, проминаючи університет, оповідач згадує, що Гоголь читав там свої лекції із світової історії (“Gogol went to teach world history there”), або, дивлячись на Петропавлівську фортецю, зазначає, що “the Peter and Paul Fortress, where an ancestor of Vladimir Nabokov was the governor who imprisoned Dostoevsky”⁵⁹.

Звертаючись до російської літератури, Бредбері переосмислює сучасну Росію також неоднозначно. “Russia ever has been between west and east, the mystic promises of bourgeois dreams and the amazing passions of the Old Believers, the strange tsars and the incredible impostors, by grand utopian dreams and the burden of those endless dead souls. Here extremity is the speciality, mysticism the rule, history the principle, a grand sense of history that can engulf continents, nature and desert, but still has trouble in struggling into humanity”⁶⁰ – «Росія завжди була між Заходом і Сходом, містичними обіцянками буржуазних мрій і дивовижними пристрастями старообрядців, дивними царями і неймовірними самозванцями, грандіозними утопічними мріями і тягарем тих нескінченних мертвих душ. Тут крайність виступає як особливість, містика – як правило, історія – як принцип, грандіозне відчуття історії, яке може охопити континенти, природу й пустелю, але все одно має труднощі в боротьбі з людством» (переклад наш – *Н.Н.*).

Неоднозначно відомі європейські філософи сприймали і країну, і її імператрицю. В останніх главах роману Бредбері зображує розмову Дені Дідро і Вольтера, двох мислителів, які уособлюють майже всю епоху Європейського Просвітництва. Згадуючи Катерину II, вони обидва захоплюються особистістю цією жінки. Особливий інтерес викликають слова Дідро: «Це було ні з чим не зрівняне відчуття (бачити її). Я приїхав у дику Росію із вільної Франції, приїхав рабом. Але покидаючи її країну рабів, я відчував себе вільною людиною. Я теж любив її»⁶¹.

У враженнях Дідро від Росії відчутні слова самого письменника. «Якщо ви запитаете, чи мені сподобалася Росія, я не зможу відповісти. Напевно, я їхав туди за чимось важливим, але насправді ілюзорним, мене вабила якась мрія, прекрасна, але нездійсненна. Але ілюзія розсипалася в прах, а дійсність обеззброїла, збентежила, збила мене з

⁵⁹ Ibid. P. 257.

⁶⁰ Ibid. P. 253–254.

⁶¹ Бредбері М. В Эрмитаж! Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Домино, 2010. С. 522.

ніг абсолютно новими уявленнями про розум і безумство, справедливість і порядок, чесноти та пороки. Росія – неймовірна країна. Її населяє загадковий народ, зачарований обіцянками чудового майбутнього. Росіяни – як примари, вони заплуталися в павутині своєї історії, дивляться назад, у темряву, і шуряться від яскравого світла майбутнього. Надто багато фантазій одночасно тісниться в їхніх бідних головах, надто багато вождів-самозванців зуть їх за собою, надто багато деспотів уже мучили та обманювали їх, надто багато революцій їм довелося пережити. Це люди, приречені щодня переживати повені та землетруси і ніколи не відчувати під ногами твердий ґрунт»⁶².

Французький філософ намагався вивести росіян на шлях до світлого майбутнього, він створив проекти російської Конституції, нового російського університету, направивши ці документи разом із багатьма іншими своїми пропозиціями Катерині II, але всі його зусилля виявилися марними. Катерина не сприйняла ніяких нововведень від апологета Розуму, замість цього вона щедро заплатила йому за посаду бібліотекаря, відкупившись від його послуг «наставника». Бредбері іронічно зауважує: «Абсолютна монархія потребувала інтелектуального абсолюту. Всі королі та королеви купували собі філософів – і хизувалися покупками перед іншими»⁶³.

Прикметним є те, що британський письменник вводить у світ свого твору персонажа, який персоніфікує так звану третю силу, а саме представника новонародженої держави Томаса Джефферсона. Під час зустрічі американця з Дені Дідро філософ передає саме йому всі свої проекти, які були приготовані для Катерини II. «План створення ідеальної та досконалої республіки. Нової, вільної від влади тирана держави. Республіки світла та щастя для всіх. План нової столиці. Новий університет. Організація поліцейських сил»⁶⁴. Дідро, за розумінням Бредбері, хотів цивілізувати і просвітити Росію, а натомість його ідеї і плани перетнули Атлантичний океан і послугували, як хоче вірити сам автор, філософською основою США.

Назва роману «До Ермітажу» означає шляхи європейського Просвітництва, якими думки філософів XVIII століття рухалися на схід, до Росії. Саме «Шлях Просвіти» служить центральним стержнем роману. У XVIII столітті з Парижа їде в Санкт-Петербург

⁶² Бредбері М. В Ермітаж! Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Домино, 2010. С. 488.

⁶³ Ibid. С. 48.

⁶⁴ Ibid. С. 537.

до російської імператриці Катерині II філософ і просвітитель Дені Дідро, а у XX столітті з освіченої і цивілізованої Європи, точніше, з її північної частини, зі Стокгольма, їдуть в охоплену черговими політичними чварами і тому, з точки зору європейця, варварську Росію учасники проєкту «Дідро». І в тому, і в іншому випадках герої йдуть із Заходу на Схід, з країни цивілізованої до країни нецивілізованої. І той, і інший маршрут можна назвати «Шляхом Просвітництва» – терміном, у зміст якого М. Бредбері вкладає неабияку частку іронії. Мандрівників він називає пілігримами і від імені оповідача раз у раз зауважує таке: «Коротше кажучи, цей проєкт дає мені можливість зробити паломництво по Шляху Просвітництва до одного з місць, де воно зароджувалося».

ВИСНОВКИ

Світоглядним підґрунтям британського роману останніх десятиліть XX століття є філософія постмодернізму, яка формує власні критерії істинності та знання, власні методи пізнання. Комплекс нарративних, тематичних і жанрових пошуків письменників кінця XX століття підпорядковується філософії постмодернізму, адже стратегіями пізнання стають принципи нелінійності та деконструкції. Британський постмодерністський роман кінця XX століття продовжує традиції історичного роману, проте його вирізняють принципи нелінійності, інтертекстуальності, фрагментарності в художньому відтворенні історії. Історичний дискурс визначено як результат міждисциплінарної взаємодії на рівні авторів, текстів, реципієнтів та загального контексту проблематики.

У романі «До Ермітажу» М. Бредбері в художній формі на прикладі життя і творчості визначної постаті доби Просвітництва, французького філософа Д. Дідро, показано зв'язок долі окремої особистості з історичним процесом двох періодів, а саме XVIII та XX століть. М. Бредбері створює такий образ філософа, який фактично відповідає як постмодерністському, так і просвітницькому світогляду. Письменник вдається до прийомів, характерних для просвітницької літератури. Наприклад, погляд на світ очима іноземця і здивування перед очевидними, на думку цього чужинця, протиріччями, безглуздям і невідповідностями в суспільних звичаях. В історичному дискурсі іронія стирає ієрархічність, натомість акцентує увагу на контекстуальності і двозначності історичних подій. І в XVIII, і в XX століттях герої роману йдуть із Заходу на Схід, з країни цивілізованої до країни

нецивілізованої. Назва роману «До Ермітажу» означає шляхи європейського Просвітництва – терміна, у зміст якого М. Бредбері вкладає неабияку частку іронії.

АНОТАЦІЯ

В романі М. Бредбері «До Ермітажу» під поняттям «історія» письменник розуміє минуле як цілісність, а також як його письмову форму (історію, записану в дослідженнях та художніх творах). У межах цього значення виникають питання про істинність чи правдивість викладу історичного минулого. На сторінках роману зображено постмодерністське розуміння історії як вистави.

На прикладі життя і творчості французького письменника і філософа-просвітителя Дені Дідро у романі показано зв'язок долі окремої особистості з історичним процесом двох періодів, а саме XVIII та XX століть. В романі переплетено два типи оповіді, а саме гомодієгетичний та гетеродієгетичний, дві епохи, такі як XVIII та XX століття, дві історико-культурні доби, а саме Просвітництво та Постмодерн, незмінне лише місце дії – Санкт-Петербург та палац Ермітаж. В оповіді від 3-ї особи про перебування Дідро в Петербурзі домінують діалоги (переважно між французьким просвітителем та російською імператрицею), що нагадує специфічну художню форму його романів «Жак-фаталіст» та «Племінник Рамо», які створено у жанрі філософської бесіди.

Література

1. Bradbury M. The age of parody. No, not Bloomsbury. London, 1987.
2. Bradbury M. To the Hermitage. London : Picador, 2001. 498 p.
3. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London : Routledge, 1988. 274 p.
4. Lodge D.M. Bradbury. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/782/41>.
5. Shapiro J. Adventures in Postmortemism. *The New York Times*. 2001. April 1. URL: <http://www.nytimes.com/books/01/04/01/reviews/01>.
6. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм. *Вопросы литературы*. 2001. № 1. С. 3–38.
7. Баканов А. Английский исторический роман. Некоторые идейно-художественные проблемы. *Литература Англии. XX век* / под ред. К. Шаховой. Киев : Высшая школа, 1987. С. 44–71.

8. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
9. Библер В. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант. *Западноевропейская художественная культура XVIII века*. Москва : Культура, 1980. С. 238–254.
10. Бредбері М. Британський роман нового часу. Київ : Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.
11. Брэдбери М. В Эрмитаж! Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Домино, 2010. 544 с.
12. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири. *Слово і час*. 1995. № 2. С. 18–27.
13. Дробіт І. Історичний дискурс в британському романі 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2010. 20 с.
14. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. Москва : Научный мир, 1982. 512 с.
15. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
16. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва : Интрада, 1998. 255 с.
17. Киреева Н. Постмодернизм в зарубежной литературе. Москва : Флинта ; Наука, 2004. 216 с.
18. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму. *Тема*. 2002. № 1. С. 2–21.
19. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва : Интелвак, 2001. 1596 с.
20. Сизоненко Н. Поетика історіографічної металітератури Великобританії 1980–90-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2008. 20 с.
21. Усовская Э. Постмодернизм. Минск : ТетраСистемс, 2006. 265 с.
22. Шуба Ю. Ігрова парадигма англійського роману останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук. Горлівка, 2010. 220 с.
23. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». *Иностранная литература*. 1988. № 10. С. 88–104.

Information about the author:

Nazarenko Nadiia Ivanivna,

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the English Philology Department

Mariupol State University

47, Ellinska str., Sartana, Mariupol, Donetsk region, 87592, Ukraine