

Порівняльне літературознавство

Тамара Денисова

УДК 821. 111 (73) + 821. 131. 1] - 3. 091

ПРОСТА ДУША: ГЕРТРУДА СТАЙН VERSUS \ VISAVI ГЮСТАВ ФЛОБЕР, АБО ХТО ТАКИЙ “ПАПУГА ФЛОБЕРА”? (КОМПАРАТИВНА СТУДІЯ)

Авторка будує компаративну студію, ґрунтуючись на тексті класика французької літератури Г. Флобера “Проста душа” та повісті метра американського модернізму Г. Стайн “Легідна Ліна”. Базою для порівняння слугує зосередженість обох авторів на долі жінки з народу – “простої душі”. Теорія симулякрів Ж. Бодрійяра й роман англійського постмодерніста Дж. Барнса “Папуга Флобера” слугують модусами дослідження феномену духовності як сутнісного компонента порівнюваних текстів, створених за допомогою різних нарративних стратегій.

Ключові слова: проста душа, симулякр, нарративна стратегія, духовність.

Тамара Денисова Простая душа: Гертруда Стайн versus \ visavi Гюстав Флобер или Кто такой “Попугай Флобера”? (Компаративная студия)

The comparative study is based on the analysis of the text of classical French literature, Gustave Flaubert's *Un coeur simple* and the work of the *maître* of American modernism, Gertrude Stein's *Gentle Lena*. The comparison is based on the focus of both authors – the fate of a woman of the people – “a simple soul”. Baudrillard's theory of simulacra and the English postmodernist novel by Julian Barnes *Flaubert's Parrot* serve as *modus* of investigation of the phenomenon of spirituality as an essential component of the compared texts that are written in different narrative strategies.

Key words: a simple soul, simulacrum, narrative strategy, spirituality.

Згідно з новітніми природничо-науковими теоріями (зокрема синергетикою), адаптованими до антропології та соціальної організації суспільства, література інтерпретується як тричасткова система: автор – текст – читач. При цьому доцільно трактувати автора за Т. С. Еліотом – як медіума, котрий акумулює в мові універсальний досвід конкретних практик. У цій тріаді читач (реципієнт) – нова творча одиниця. Тож спробуймо проаналізувати об'єднані одним топосом – образом простої душі, людини з народу – тексти різних часових та естетичних просторів із позиції ідеального з погляду постмодернізму читача, тобто професійного філолога.

Отже, “Проста душа” (*Un coeur simple*) – центральний твір у “Трьох повістях” (1877) Флобера (“Легенда про святого Юліана Странноприїмця”, “Проста душа” й “Іродіада”) – повний життєпис невігядливої долі селянської дівчини з іронічним (у цьому тексті) ім'ям Фелісіте, тобто щаслива. Утративши в дитинстві батьків, вона все життя, не покладаючи рук, працює на чужих людей, заробляючи на своє примітивне й невибагливе існування: спочатку наймитує на фермі, а потім вірою і правдою служить міській господині.

“Фелісіте прокидалася ще вдосвіта, щоб не спізнитись на ранкову відправу, і працювала потім до вечора без відпочинку. <...> Ніхто на ринку не міг торгуватися краще за неї. Вона завжди була охайна, і блиск її каструль доводив до розпачу інших служниць. Як ощадлива жінка, вона їла не поспішаючи, збираючи зі столу крихти. Для себе вона пекла хлібину в дванадцять фунтів; цього їй вистачало на двадцять днів.

Завжди, коли б це не було, взимку чи влітку, Фелісіте носила ситцеву хустину, сколоту ззаду шпилькою, а волосся ховала під чеpecь; сірі панчохи, червона спідниця і фартух з нагрудником робили її схожою на сестру-жалібницю.

Обличчя її було худе, голос – пронизливий. Коли їй минуло двадцять п'ять років, вона мала вигляд сорокалітньої жінки, а після п'ятдесяти ніхто вже точно не міг визначити її вік; завжди мовчазна, сухорлява і струнка, з неквапливими рухами, вона нагадувала автомат” [7, 531]. “Одержуючи сто франків на рік, вона куховарила, прибирала в кімнатах, прала, шила, прасувала білизну, вмiла й коня запрягти, відгодувати птицю, збити масло, і хоч хазяйка була досить-таки неприємною особою, Фелісіте все ж щиро і віддано служила їй” [7, 530].

Тож не дивно, що “всі дами Пон-л'Евека ось уже п'ятдесят років заздрили пані Обен, що мала таку служницю, як Фелісіте” [7, 530].

Розгорнуті далі відповідно до нарративних стратегій автора епізоди з довгого життя Фелісіте доповнюють її внутрішній портрет – основний об'єкт повісті та єдиний центр композиції. Він поданий переважно від імені автора-деміурга, який знає все, що відбувається з персонажем, і зображує його “зсередини”. Інші особи окреслені досить скупко, тільки в їх співвіднесенні з головною героїнею. Опис реальності, у якій усе відбувається, – точний, барвистий (у відповідних пастельних тонах), контрастний і монотонний водночас. Матеріальний світ більше унаочнений власністю господині, природний – різними моментами, аспектами, деталями у сприйнятті “простої душі”, для якої він – реальне середовище (досить згадати авторську ремарку про те, що юна Фелісіте не була наївною дівчинкою, бо доглядала тварин, а отже, спостерігала за ними; або докладно виписаний епізод із приборканням агресивних биків на лузі). “Проста душа” – людина з народу; Флобер зображує її, за його власним визнанням, як позитивного героя за рецептами й на догоду Жорж Санд (“Я почав “Просту душу” лише для неї, тільки щоб сподобатися їй” (цит. за: [5, 264]), тобто як бездоганну чисту людську модель, позбавлену вад, нав'язаних буржуазним середовищем.

Працьовитість і чесність, відданість обов'язкам, вітальність, фізичне й моральне здоров'я, невибагливість і природний альтруїзм – серед безсумнівних достоїнств Фелісіте. Незнищенна жага любові й потреба присвячувати себе ближнім диктують стиль її поведінки впродовж усього життєвого шляху. Спаплюжена в юності любов назавжди позбавляє навіть ілюзій щодо можливого створення власної сім'ї. Замість них виробляються інші зв'язки, своєрідні замітники родини, що заповнюють добру просту душу: ніжність, любов, жалощі до маленької дочки господині, яка помирає дитиною, відлучена від родинного тепла й затишку; материнські почуття до новоз'явленого племінника, котрий вирушає в самостійне життєве плавання, щоб загинути десь у морі... По тому Фелісіте добровільно приймає на себе турботу про нещасного самотнього старого, який помирає від хвороб. І, нарешті, останньою й найсильнішою пристрастю стає... папуга Лулу: заморське диво, подароване господині і як непотріб передане Фелісіте, доживає в любові та пошані й після смерті “увічніюється” у вигляді опудала. І тут із простою душею відбуваються дивні метаморфози.

“У церкві Фелісіте завжди вдивлялась у зображення святого Духа і помітила, що він трохи схожий на її папугу. Ця схожість особливо була помітна на дешевих лубочних малюнках, які зображували хрещення спасителя. Святий дух – з пурпуровими крилами та з смарагдовим тулубом – був справжнім портретом Лулу.

Фелісіте купила собі такий малюнок і повісила його <...>; тепер вона одночасно бачила обох – і Лулу, і святого духа. Вони об'єдналися в її уяві в

одне ціле; схожість із святим духом освячувала папугу, а святий дух відтепер став для неї ще живішим і зрозумілішим. Бог-отець для свого втілення не міг обрати голуба, оскільки ці птахи не можуть розмовляти, він, напевне, обрав для цього одного з предків Лулу” [7, 555-556].

Так у простій душі відбулося злиття опудала, що уособлювало улюблену істоту, із самим Святим Духом.

Навряд чи таке флоберівське потрактування простої душі відповідало критеріям Жорж Санд. І на цьому варто зупинитися докладніше. “Створюють і формують людину три сили: спадковість, середовище й невідомий фактор Ікс, – констатує В. Набоков, аналізуючи роман “Пані Боварі”. – Друга сила – середовище – найнезначніша з трьох, а третя – фактор Ікс – найважливіша. Коли йдеться про мешканців книг, літературних героїв, то контролює, спрямовує й застосовує три сили, звісна річ, автор. Флобер зайнятий тонким диференціюванням людської долі, а не арифметикою соціальної зумовленості” [4, 187].

І критик, безперечно, мав рацію. Але саме тому, що Митець стурбований людською долею, він не може позбавити свою героїню ні її спадковості, ні того середовища, у якому вона живе. Це маленьке провінційне містечко з усіма властивими йому моральними нормами й законами: скромна з обмеженими статками вдовиця господиня, що за своїми душевними прикметами не дуже відрізняється від способу й рівня думок служниці, обидві (та й уся місцева спільнота) підпорядковуються загальним буржуазним законам. Може, тому, що Фелісите – центр композиції, а може, тому, що героїня залишається поза зоною суспільної уваги, її переживання, скажімо, за долю Віргинії, чужої дитини, виглядають щирішими й дужчими, ніж материнські.

“Уважають, що більшість персонажів “Пані Боварі” – буржуа, – зазначав В. Набоков. – Але перш за все треба з’ясувати зміст, який укладав у слово *bourgeois* Флобер. Крім тих випадків, коли воно означає просто “городянин” (часте у французькому значенні), у Флобера слово *bourgeois* означає “міщанин”, тобто людина, зосереджена на матеріальному боці життя, що вірить тільки в загальноприйняті цінності. Флобер ніколи не вживає слово *bourgeois* з політекономічним марксистським відтінком. Для нього буржуазність визначається вмістом голови, а не гаманця” [4, 187]. Набоков додає ремарку: “Флобер уважав свій час добою міщанства, яке називав *tuflisme*. Однак подібні речі не зводяться до певного уряду або режиму; і під час революцій, і в поліцейських державах міщанство помітніше, ніж при більш традиційних режимах. Міщанин у дії завжди небезпечніший, аніж міщанин, який спокійно сидить перед телевизором” [4, 187].

У “Простій душі”, здавалось би, Флобер створює характер не буржуазний: Фелісите – людина з народу, не міщанка, до того ж далека від меркантильності. Але даремно автор починає повість інформацією про пані Обен, її матеріальне становище й соціальний статус. Фактично відтворено історію родини Обен, повний цикл звичайного буржуазного виховання. І цим визначається все подальше життя служниці, що проводить його в буржуазному середовищі, усі її поняття зумовлені загальноприйнятими нормами, яким вона слідує природно і звично, від юнацтва й до самої смерті. Навіть зрозумівши, що відправлена на виховання до монастиря хазяйська дитинка приречена, “Фелісите зітхала, вважаючи хазяйку байдужою. Але потім вона вирішила, що, можливо, пані має рацію. І втручатися в такі речі – не її справа” [7, 541].

Внутрішній стандарт героїні сформовано повністю способом існування, зовнішнім середовищем і його канонами. Із часом у чистій простій, але нерозвиненій душі уявлення про духовність трансформуються за моделлю суспільною, традиційною.

Ближче до кінця описаного життя автор позбавляє свою протагоністку слуху, цим відгороджуючи від навколишнього світу. “Невеличке коло її уявлень набагато зменшилось, і святковий перегук дзвонів, мукання корів вже не існували для неї. Все живе перед нею рухалося мовчки, наче привиди; тепер вона вже чула тільки голос папуги” [7, 553].

Уже сама тема папуги, що завершується ефектним акордом злиття в напівзгаслій свідомості Фелісите опудала з образом Святого Духа (повість закінчується фразою: “І коли на її устах вже завмирав віддих, їй здалося, що небеса розкрилися і вона бачить там гігантського папугу, який ширяє над нею” [7, 560]) стає блискучим художнім ходом, нібито накресленням неминучого майбутнього, уготованого соціальним середовищем примітивній і нерозвиненій природній субстанції – людині з народу.

Отже, природна потреба “простої душі” в любові, у душевній прихильності зрештою реалізується в опудалі-ідолі. У системі класичної літератури Флобер створює образ-метафору. І ще один аспект трактування “простої душі”, навіяний теж образом папуги. Виникає враження, що сама духовність Фелісите певним чином споріднена з папугою, який завчено повторює слова і фрази, позбавлені сенсу, що й тут перед нами лише симулякр духовності, яка просто неможлива поза повноцінною особистістю. До речі, етимологію назви птиці *parrot* ведуть від найпоширенішого в народі імені П’єра, як твердить англійський постмодерніст Джуліан Барнс, уважаючи й історію простої душі – історією папуги, тим ніби маркуючи флоберівську метафору кодами постмодернізму.

Теорію симулякрів Ж. Бодрійяр створює через багато десятиліть після виходу друком “Простої душі”. “Симуляція – це вже не симуляція території, референтного суцього, субстанції. Вона – породження моделей, реального без першопричини й без реальності: гіперреальності. Територія більше ані передує мапі, ані живе довше за неї. Відтепер карта передує території – прецесія симулякрів, – саме вона породжує територію. Симуляція ж ставить під сумнів відмінність між “істинним” і “помилковим”, між “реальним” і “уявним”. Тобто “симулякр – це зовсім не те, що приховує собою істину, – це істина, яка приховує, що її немає. Симулякр є істина” [див.: 3].

Роман “Папуга Флобера” (*Flaubert’s Parrot*, 1984), сфокусований навколо опудала папуги, що стояло на робочому столі письменника під час написання “Простої душі”, Джуліан Барнс відразу починає зі створення атмосфери симуляції. Наратор, такий собі сучасний Шарль Боварі – лікар Джеффрі Брейтуейт (його улюблена дружина – жінка вільна й не до кінця розгадана чоловіком – учинила самогубство з невідомих чоловікові причин), зайнявся аматорським відновленням біографії та особистості Флобера, очевидно, сподіваючись у такий спосіб віднайти хоч якийсь причиново-наслідковий зв’язок у власній історії. (“У мені боролися за першість три історії: одна про Флобера, інша про Еллен, третя – про мене”). Інтерпретація постмодерністського роману – заняття захопливе, яке фактично завдяки релятивності й полісемантиці текстів не може бути завершеним. Доводиться обмежуватися пластом тексту, у котрому, на мою думку, розташовуються топоси, що сполучають “Папугу Флобера” Барнса із предметом мого компаративного аналізу.

Природно, “подорож за Флобером” починається у Франції. Виявляється, що письменник майже не залишив матеріальних слідів свого перебування на землі (окрім, звісна річ, паперів), і навіть оригінали тих кількох пам’ятників, якими вшанували його літературну працю нащадки, відсутні. Далі розгортається монтаж прозових уривків різного жанру, життя письменника подано з середини і ззовні: описи власних пошуків “слідів” французького письменника чергуються з фрагментами листів, документів, спогадів, літературних розвідок аж до

флоберівського багатого бестіарію, серед них – апокрифи (які з них справжні, які – вигадані?).

Так виникають мотиви множинності, варіативності, фіктивності, котрі ставлять перед читачем питання про те, що ж було істинним в образі Флобера, у житті, в історії, а де – у цій множинності – симулякри? Мотиви автентичності та істинності, копій і підробок – аж до симуляції – переростають у лейтмотив, який стверджує ідею множинності історії та історій, сутності й сутностей, осіб та лків навіть одного персонажа, а точніше – кожної індивідуальності й кожної окремої долі. Папуга в цій системі відіграє провідну роль. Достовірно відомо лише те, що під час написання “Простої душі” на столі Флобера стояло опудало папуги.

Але... в кожному із двох наявних скромних музеїв Флобера зберігається опудало папуги, і кожен із доглядачів стверджує, що саме його опудало справжнє. А наприкінці роману виявляється, що є... 50 опудал, і кожне з них могло бути взято письменником напрокат під час роботи над “Простою душею”! З одного боку, безглуздо і смішно шукати єдину непорушну справжню історію – їх безліч, вони варіативні, рухливі, їхня істинність залежить від дуже багатьох причин, зокрема й від кута зору. Такий постулат постмодернізму (якщо допустити, що в нього існують постулати). З другого – “Проста душа” – історія папуги. Це виглядає парадоксом, якщо не прочитати повість у постмодерністському ключі, що, ні на йоту не відступивши від флоберівського тексту, я і спробувала зробити і що – я певна – не тільки не спотворює задум автора, але сприяє повноті його вияву, бо, спрощено кажучи, доводить, що апогеєм буржуазності стає симулякризація духовності.

Гертруда Стайн у нас була майже не відомою. Паблісіті серед інтелектуальної публіки їй зробив Хемінгуей, відвівши досить іронічні сторінки у “Святі, яке завжди з тобою”. Парадокс, але навіть цим він віддячився паризькій покровительці й наставниці перших власних успіхів, відродивши після тривалого періоду забуття її ім’я в літературних і читацьких колах, де письменницю згадували зазвичай зі знаком мінус як авторку навмисно ускладненої, а то й заумної прози, та ще й із поганою репутацією дами з нестандартною сексуальною орієнтацією.

Проте за ступенем своєї участі в модерністському проекті й за характером унесених у нього новацій Гертруда Стайн цілком заслуговує бути названою поруч із його метрами Езрою Паундом і Томасом Стірнзом Еліотом – недарма Шервуд Андерсон “завжди думав про неї як про відважного піонера в літературі мого часу” [2, 163]. А відомий американський критик Едмунд Вілсон ще 1931 року у книжці критичних нарисів “У замку Акселя” (“*Axel’s Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 – 1930*”) серед письменників, які сформували “іншу” мову – художню мову ХХ ст., назвав Г. Стайн в одному ряду з Єйтсом, Еліотом, Полем Валері, Прустом і Джойсом і зазначив, що, незважаючи на нечитабельність її прози, фонову присутність Стайн у сучасній літературі постійно відчутно.

Основна сфера “реструктуризації”, у якій плідно працювала Г. Стайн – мова художнього твору, функціональна наповненість слова і його виразність, а також безпосередньо з ним пов’язаний креативно-рецептивний процес, реалізований уже не так вербально, як синтаксично, складанням слів у єдиний когнітивно-емоційний субстрат. За ґрунтовністю і сміливістю експерименту в цьому напрямку в англійських літературах поряд (або попереду – ідеться не про валідність, а про глибину пошуку) можна поставити лише Джеймса Джойса.

Письменниця – не тільки піонер, а й теоретик модернізму – здавалось би, “звела нанівець” досягнення попередників. Але один із найавторитетніших наших сучасників у галузі літературознавства професор Стенфордського

університету Маржорі Перлофф, аналізуючи напрям її експерименту, доходить висновку, що “як літературний “винахідник” Стайн моделювала подібно до Паунда й Еліота й постійно зверталася до Флобера” [8, 53]. І тим пов’язує експериментальний пошук зі “стовповою дорогою” європейської літератури. Що ж до стилю, то для Еліота Флобер був майстром точного єдино правильного слова (*objective correlative*) для втілення необхідної емоції або ситуації; флоберівське “гарне прозове речення має бути подібним до поетичного рядка – незмінним ані за ритмікою, ані за сонорикою” [8, 53]. Така інтерпретація цілком збігається із трактуванням Г. Стайн. М. Перлофф нічого не винаходить і не нав’язує своїй “підопічній”. Звернімося до самої письменниці.

“Усе, що я зробила, зазнало впливів Флобера й Сезанна, вони дали мені нове почуття композиції. До цього часу композиція організовувалася центральною ідеєю, до котрої все інше докладалося, але не важило саме по собі. А Сезанн обстоював ідею такої композиції, для якої кожна річ так само важлива, як інша річ. Кожна частина така сама важлива як ціле”. А тому, “зрештою, для мене кожна людська істота так само важлива, як інша людська істота. Реалізм тих, хто творив реалізм раніше, зводився до реалізму, який намагався показати реальних людей. Я зацікавлена не у створенні реальних людей, а у виявленні їхньої сутності, як визначив би це художник, цінності. Я, переважно, узяла це в Сезанна, Флобер присутній тут як тема” (цит. за: [8, 54]).

М. Перлофф вважає, що Сезанн – більш впливова фігура, ніж Флобер, котрий хіба що своїм триптихом “*Trois Contes*” наштовхнув Стайн на створення “*Three Lives*”. А ще “Флобер, здається, надав Стайн ліцензію вибудовувати композицію швидше як репрезентацію, гру з означальниками, ніж виражати відношення означальника до означуваного” [8, 54]. До того ж письменниця докладала зусиль для перекладу Флобера. Загалом, як припускає М. Анастасьєв, “можна сказати, Гертруда Стайн доводиться Флоберові чи онукою, то чи внучатою племінницею” [1, 151]. Але у ХХ ст. така “спорідненість” означає не наслідування метра й не розвиток його традицій, швидше – стан діалогу з ним.

“Три життя” написані 1905 р. й надруковані у Нью-Йорку 1909 р. як перша книжкова публікація авторки. “Три життя” – три самостійних повісті; кожна з них присвячена жіночій долі, простеженій від народження героїні й до кінця її днів. Життя складаються по-різному, але спільним виявляється доля: самотнє існування з малими радощами й сумним фіналом. Кожна з повістей подає своєрідний варіант “простої душі”, що живе у відмінному від Фелісіте часовому, географічному та соціальному просторі провінційного американського містечка, в умовах “одноповерхової Америки”. Тільки вони не належать до її творців і господарів. Німецькі іммігрантки Анна й Ліна, як і негритянка Меланкта – маргіналки, кожна на свій лад намагається освоїтися, знайти власне місце.

Отже, американське містечко Бріджпойнт, штат Меріленд, кінець ХІХ століття, соціум – демократичні низи Америки. У першій і третій частинах – Бріджпойнт “білий”, у середній – радикально від нього відмінний, “чорний”, портовий, робочий, “кольоровий”.

Цикл “Три життя” належить до ранньої прози письменниці; у кожній повісті сюжет структурується навколо головного персонажа, подієва частина вельми скромна й замкнена колом інтересів простої та нехитрої героїні. Так само формується й мовний лад, і поняттєвий ряд цих творів – у повній відповідності із зображуваними типажми. Сенс письменницької роботи, згідно зі стайнівською теорією, полягає в тому, щоб з *identity*, тобто наявного в людини уявлення про себе, виділити *entity*, її глибинну внутрішню сутність (М. Анастасьєв трактує це по-своєму: “Не характери – рухомі, гнучкі, мінливі людські характери – перш за все цікавлять автора, а застигли людські типи. У них не тільки індивідуального

залишку немає, вони зазвичай навіть не соціальним, чи національним, або історичним середовищем сформовані. Вони – даність, вони просто існують. Це вже мінімалізм або, скажімо, примітивізм психологічний” [1, 158]. (Можливо, точніше за все тут застосувати вислів Ф. Енгельса про типові характери в типових обставинах?).

Анна (*Good Anna*) наймається до більш-менш заможних матрон швидше економкою та домоправителькою, ніж служницею. Анна – натура, близька до Фелісите й за силою характеру, і за ступенем працьовитості (Стайн мотивує багато її рис німецьким походженням і національними прикметами, а також гендерними вродженими особливостями), і за відданістю обов’язкові й господарям, і за вірністю загальноприйнятим стандартам і правилам, яких вона не тільки свято дотримується сама, а й неухильно встановлює на “підлеглий” їй території. Останнє відрізняє її від Фелісите такою мірою, що час від часу Анна здійснює самостійні вчинки – залежно від особистого розуміння стилю життя міняє господарів, на власний розсуд витрачає зароблені гроші, віддаючи їх тим, хто, з її погляду, цього найбільше потребує, налагоджує дружні стосунки з різними людьми. Тобто “проста душа” виявляється відповідною як “німецькому стереотипу”, так і американській ідеологемі. Розповідь іде від третьої особи, але наратор не зливається з предметом нарації, намагаючись показати головну героїню в її вчинках (вельми буденних, відповідних її статусу й характеру), у взаєминах з “іншими”.

Композиція повісті вибудовується за “лекалами” класика американської літератури (“І тут із-поза спиною Флобера визирає Генрі Джеймс із його міркуваннями про “об’єктивне письмо”, “драматичний” тип художньої прози, “сценічний” метод, “високу байдужість” автора і так далі”, – констатує М. Анастасьєв [1, 151]). Усі “прожектори та світильники” авторської нарації спрямовані на розкриття історії Анни, виявлення з поведінкової моделі її внутрішнього світу. (Якоюсь мірою така стратегія перебуває в мейнстрімі поетики американської прози тих років, вона не тільки розроблена Г. Джеймсом, а й наближується до біхевіоризму). Однак у світі стайнівського персонажа, сформованому низкою чинників такого ж порядку, як і ті, що характерні для героїні Флобера, через специфіку обставин, зумовлених зовнішніми правилами існування навколишнього середовища, симулякри не фігурують. Щоправда, папуга з’являється, ніби підтверджуючи факт діалогу із Флобером, але образ його Гертруда Стайн використовує побіжно, не акцентуючи: “простій душі” дороге все живе, вона не мислить свого життя без котів і собак, їй дарують папугу, однак вона його не фетишизує й не переживає, коли змушена подарувати тварину дітям своїх друзів. Обставинам не вдається “перетворити” її справжню сутність (entity).

З героїнею третьої повісті “Лягідна Ліна”¹ (*The Gentle Lena*) усе відбувається інакше. Дружина успішного німецького бізнесмена, яка приїжджає нарешті відвідати своїх бідних і “відсталих” німецьких родичів, забирає із собою до Сполучених Штатів найпрацьовитішу й найслухнянішу, але дещо дивну племінницю, аби влаштувати її долю в молодій благословенній країні. Прірву між національними імаго – американським і німецьким – Стайн увиразнює вже на самому початку повісті, обумовлюючи її різницю у способі життя: активність і суперенергійність німецьких американців контрастує з терплячістю, лягідністю, неспіливістю їхньої німецької родички, нещасливої та непристосованої навіть до рідного середовища.

Перенесення на новий ґрунт також не приводить до зміни долі. Уже сама подорож через океан стає для героїні нестерпною мукою; це швидше нагадує

¹ Російський переклад В. Михайлина пропонує назву “Тихая Лена”.

шлях на той світ, аніж до раю (безумовно, Г. Стайн усвідомлено задіяла весь “арсенал” перетину Стіксу).

Однак безпроблемне, таке, що не вимагає великого напруження, фізичних зусиль, міське життя у служінні в доброї господині, серед чужих, але доброзичливих людей здається дівчині справді райським. Наступна стадія “вмирання” починається тоді, коли добра тітка видає її заміж за гарного німецького хлопця, такого ж слухняного і працюючого, як сама Ліна. Щоправда, він узагалі не хоче одружуватися, проте його батькам покірна й роботяща дівчина пасує ідеально. Ліна позбавлена внутрішньої сили людини з народу, якою повною мірою наділена Фелісіте, проте володіє безмежною терплячістю, без котрої простому людові виживати майже неможливо: “У бідної Ліни не було стільки сил, щоб терпіти і бути сильною. Вона не вміла ні віддатися нападці, ані перебороти її. Вона зовсім загубилася у своїх стражданнях. Їй було дуже страшно, і до того ж у Ліни, в терплячої, лагідної, тихої Ліни, зовсім не було ні самовладання, ні хоробрості” [9, 1262].

Батьки ж її нареченого, теж люди з народу, не тільки наділені безмежною працюючістю й терпінням (але не терпимістю), а й усією силою своєї нерозвиненої душі перейнялися “американською мрією” в її найбільше спрощеному, точніше спотвореному, варіанті, зробивши накопичення метою життя. Через особливості своєї вдачі головний персонаж майже позбавлений мовної характеристики. Ліна не тільки терпляча, лагідна, слухняна, а й завжди мовчазна; про неї дізнаємося з висловлювань і ставлення до героїні інших персонажів (ці композиційні ходи підказані письменниці Сезанном, за теорією якого значення на картині набуває не тільки центральний план – епізод – предмет, а й те, що розташоване на маргіналіях полотна). Функція різних персонажів, що з’являються в повісті, і зводиться до висловлення своїх вражень від Ліни, свого бачення Ліни, своєї інтерпретації її “сутності” (entity). Лихі кузини, обурені тим, що їхня мати опікується не тільки ними, нагадують казкових Гортензію й Жавотту з “Попелюшки” й уважають Ліну просто дурепою. Служниці, з якими вона працює в доброї пані, підсміюються над тихою дівчиною, але поцінують її як доброзичливу милу товаришку. Куховарка-німкеня найбільше переймається прикрятами Ліни, розповідаючи про них своїй пані (а також читачам). Ірландка Мері критичним оком бачить родину Кредерів, членом котрої стає нова прибулиця.

“Ірландка Мері часто говорила Ліні, що в неї в голові не вкладається, як це Ліна взагалі може приятелювати з Германом Кредером і з його брудними смердючими батьками. Для неї старші Кредери були, по-ірландськи кажучи, просто брудні смердючі старі. <...> Вони були брудні на німецький кшталт, від несмаку, від неохайності, тому що одяг весь пожмаканий і затхлий, невипраний, на немитому тілі, щоб заощадити на милі, і волосся жирне, щоб заощадити на милі й на рушниках, і одяг брудний не від того, що його носять недбало, а тому, що так дешевше, і в будинку немає чим дихати, і вікна зачинені, щоб менше грошей ішло на опалення, і живуть бідно, не щоб грошей зібрати, а тому що не знають, навіщо потрібні гроші, і працюють день і ніч не тільки тому, що по-іншому не вміють і щоб було на що жити, а й тому, що швидше вдаляться, ніж копійку на себе витратять <...> Ось так вони і стали жити всі разом, учотирьох у будинку Кредерів, і Ліна незабаром зробилася неохайною на вигляд і навіть, можна сказати, ледве не замурзою, і життя в ній стало ще менше, і нікому ніколи не було ніякого діла, чого Ліна хоче, та вона загалом і сама ніколи не знала, що їй потрібно” [9, 1264].

Лейтмотивом і повісті, і характеру стає фраза: “У Ліни не було стільки сил, щоб терпіти й бути сильною, коли все так погано, вона тільки й могла, що

сидіти, уся така налякана, і млява, і приморожена, і їй здавалося, що ось-ось вона помре” [9, 1268]. Зрештою, позбавлена вітальності, “одномірна” героїня буквально згасає, незважаючи на те, що порівняно з Фелісіте її доля складалася вдало: заміжжя, власна родина, троє дітей.. У поданні авторки відхід жінки із життя залишився непоміченим (“When it was all over Lena had died, too, and anybody knew how it had happened to her” [9, 1269]).

Однак на відміну від Фелісіте вона позбавлена інстинкту служіння іншому, тяжіння до глибоких людських стосунків. Хоча чоловік непогано ставиться до неї, вона абсолютно байдужа до нього. І навіть процес народження дитини Ліна переживає як чергове вмирання. Це життя від початку до кінця йшло за своїми внутрішніми заданими законами й параметрами; через власну одномірність, нерозвиненість Ліна не піддавалася зовнішнім впливам і стандартам, тому й уникла симуляції, зберегла власну entity (сутність), що в поданні авторки й зумовило її приреченість. За несприятливих для простої душі обставин життя доля прирікає її або на симуляцію, або на вмирання.

Отже, проста душа – топос, об’єкт текстів і Флобера, і Гертруди Стайн. Зміна нарративних стратегій нерозривно пов’язана з інтерпретацією самого топосу. У Флобера – в історичному просторі й соціальному антуражі, у динаміці (від ідеальності загальноприйнятого до віртуальності симулякра). Дж. Барнс використовує папугу Флобера як відомий інтелектуальному читачеві (а на такого, зрештою, й орієнтований постмодернізм) симулякр буржуазної (за В. Набоковим, згідно з його трактуванням Флобера) духовності (віртуального “щось”, якого вже немає й не може бути в реальності, за Бодрійяром). У Стайн, де немає симулякрів і лінія життя задана сутністю природи, долю зображено у статичній заданій простоті, нерозвиненості людської істоти, яка виражається в повторях дій, думок, почуттів, що свідчать про монохромність душі – через некоментовану фіксацію поведінкової моделі. Це і продовження розпочатого Флобером опису нехитрої усередненої психіки (результату загальноприйнятої буржуазної моралі), і виклик попередникові в її інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анастасьєв Н. Книги не для читання (Гертруда Стайн) // *Американські літературні студії в Україні*. – Вип. 5/6. Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд / Відпов. редактор Т. Денисова. – К.: Факт, 2010. – С. 135-176.
2. Андерсон Ш. Творчество Гертруды Стайн // *Иностранная литература*. – 1999. – № 7. – С. 163-164.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml
4. Набоков В. Две лекции по литературе: Гюстав Флобер. “Госпожа Бовари” // *Иностранная литература*. – 1997. – № 11. – С. 186-214.
5. Ржевская Н. Гюстав Флобер // *История всемирной литературы*. – М.: Наука, 1991. – Т. 7. – С. 254-264.
6. Стайн Г. Тихая Лена // *Иностранная литература*. – 1999. – № 7. – С. 165-183.
7. Флобер Г. Проста душа // *Флобер Г. Твори: У 2 т.* – К.: Дніпро, 1987. – Т. 2. – С. 529-560.
8. Perloff M. 21st-Century Modernism. The “New” Poetics. – Blackwell publishers, 2002. – 222 p.
9. Stein G. The Gentle Lena // *American Literature. A Prentice Hall Anthology* / Gen. ed. Emory Elliott. – Prentice Hall, New Jersey, 1990. – V. II. – P. 1251-1270.

Отримано 18 червня 2012 р.

м. Київ

