

**ПОЕТИКА ФРИВОЛЬНОСТІ – РИТОРИКА ФРИВОЛЬНОСТІ:  
МЕТАМОРФОЗИ КАЗКОВОГО ТІЛА  
У ФРАНЦУЗЬКІЙ «CONTE DE FÉE» ГАЛАНТНОЇ ДОБИ**

У статті досліджується своєрідність художньої репрезентації тіла у французькій фривольній казці XVIII ст. Вивчаються передумови звернення письменників рококо до теми тілесності у жанрі казки, особливості переосмислення ними традиційної для фольклорної казки ролі тіла, шляхи подолання панівного у тогочасному живописі канону змалювання тіла як натюрморту, а також наслідки, які ототожнення тілесності та «втіленості» мало для казковості.

*Ключові слова:* французька літературна казка XVIII ст., рококо, фривольність, лібертінаж, «філософія будуару», тіло – тілесність – втіленість, натюрморт, Перро, Кребийон-син, Дидро, Вуазенон, Казот.

В статье исследуется своеобразие художественной репрезентации тела во французской фривольной сказке XVIII ст. Изучаются предпосылки обращения писателей рококо к теме телесности в жанре сказки, особенности переосмысления ими традиционной для фольклорной сказки роли тела, пути преодоления господствующего живописного канона изображения тела как натюрморта, а также следствия, которые повлекло за собой для сказочности отождествление телесности и «воплощённости».

*Ключевые слова:* французская литературная сказка XVIII ст., рококо, фривольность, либертинаж, «философия будуара», тело – телесность – воплощенность, натюрморт, Перро, Кребийон-сын, Дидро, Вуазенон, Казот.

The point of the following article is to observe the specificity of the body esthetics in the 18<sup>th</sup> century frivolous «contes de fée». The article reveals the motives of interpreting the theme of corporeity through the prism of fairy-tale genre by French rococo writers, such as Enlightenment's interest to human in the state of nature (thus seen as inherent scandalousness) and unlimited figurative possibilities of the genre, where all metamorphoses are imaginable. It provides a research on the function of corporeity in traditional folktales and its transformation in the 18<sup>th</sup> century «contes de fée», which let emphasize the distinction of corporeity as sense of metaphor and embodiment itself. The paper is focused on how frivolous «conte de fée» manages to overcome the still life canon in painting the body (explicit on paintings by Giuseppe Arcimboldo and François Boucher). The search for the new canon of corporeity leads to the narrative form of confession: the 18<sup>th</sup> century authors discover that the body can confess (Diderot) just like the soul does (Rousseau), furthermore, the theme of metempsychosis having been suggested by the Orient vogue, they enable to speak such silent witnesses of private scenes as pieces of furniture by putting inside the human soul (Crébillon, Voisenon). But, seen in Christianity as a gospel, the literal embodiment seems to ruin the fairytale marvel and later throws its hero burdened with his grotesque appearance to the universe of romance without what we commonly call «happy ends».

*Key words:* the 18<sup>th</sup> century French «contes de fée», rococo, frivolity, «libertinage», «philosophy in the bedroom», body – corporeity – incarnation / embodiment, «nature morte», Perrot, Crébillon, Diderot, Voisenon, Cazotte.

Фольклорній казці невідома категорія сороміцького. В ній тіло – це, насамперед, художній засіб, за допомогою якого вона творить свої образи. Казка завжди трохи не договорує, бо не має в цьому потреби, адже залишає вдосталь недвозначних підказок: кістяна нога слов'янської Баби Яги, її ніс, що «вростає» в низьку стелю затісної хатинки, в якій вона може поміститись хіба що лежачи, і, насамкінець, дерев'яна домовина на курячих лапах [4, с. 52] не лишають жодного сумніву в тому, що перед нами образ небіжчиці. Зримість, якою володіє казковий троп, завдячує його тілесності [1, с. 45–46] – це в буквальному сенсі образи із плоті та крові, «метафори життя» або ж «метафори смерті» (як їх називала О. М. Фрейденберг [5, с. 211]), якими оповиті казкові герої. Одяг, прикраси, знаряддя праці, предмети побуту, зброя та оселя складаються у маску, що зростається зі своїм носієм і накладає на нього печатку життя або печатку смерті, від якої вкрай важко звільнитися. Позбавити героя його атрибутів – все одно що знищити його, адже, варто визнати, архаїчній казці невідома власне нагота, нагота поза маскою образу (а не обвислі груди Баби Яги, що виказують в ній прародительку [4, с. 56–57]), тож маску не можна просто скинути – її можна лише обміняти на маску іншого героя, зазвичай героя-двійника, який необхідний казці, аби бодай символічно викупити у смерті життя протагоніста, віддавши на поталу невблаганному казковому фатуму іншого. В жодному іншому жанрі закон збереження мас не має такої фатальної ваги: двійник необхідний, аби створити «гардероб», щоб, при нагоді, герой мав змогу «вскочити» в інший образ і, заразом, в інше життя, тим самим обвівши смерть коло пальця, – така логіка казкового чуда.

Там, де з'являється маска, «гардероб», хай навіть спершу вельми обмежений, варто недовзі очікувати і на карнавал, яким буде подолане наявне у народній казці протиріччя: тілесний троп та безтілесне тіло. Карнавал вкидає людину в саму гущу натовпу середньовічного міста, змушуючи сприймати запахи випорожнень, сечі, поту та засалених немитих тіл із болісною гостротою Каспара Гаузера, гостротою, яку Верлен вважав бажаною для будь-якого поета. Останнє зауваження вельми доречно, адже карнавал по-своєму поетичний, щоправда йдеться про комічну поезію та «несерйозну» поетику «лайн», так звану «*roétique de la merde*». Слово «лайн» наразі слід взяти у лапки, адже це радше метафора тілесної анти-довершеності, якої народна культура ніколи не цуралась, не втаємничувала та й не мала втаємничувати, оскільки діти змалечку були призвичаєні і до соромітної лайки, і до масних жартів, і до «дорослих» тілесних відправ, свідками яких їм неодноразово доводилось ставати [2, с. 35]. І цій народній карнавальній культурі завдячують своєю появою тестикули віслюка на лобі у нелюб'язної дівчини із казки «Два пироги» неаполітанця Базіле, відригвані разом із лайливими словами змії та жаби у написаній на той самий сюжет казці «Феї» Перро, віслючий послід із золотих монет в «Ослиній Шкурі» чи кров'яна ковбаса, що чіпляється до носа Фаншон у «Смішних бажаннях».

Отже, саме у жанрі казки французьким письменникам XVIII ст. судилось відшукати виплеканий Просвітництвом ідеал «природної людини», зауважимо, людини, природної саме в її тілесності, яку світовідчуття рококо сприймало як «природну скандальність» [3, с. 80]. Карнавал змінився придворними галантними святами на кшталт зображеного на відомому полотні Антуана Ватто так званого «паломництва на острів Кіферу» (1718), які були лише галантною грою у карнавал, адже всіляка гра, і навіть гра дитяча (яку мистецтво рококо мало за ідеал, тому що в ній немає розмежування життєвого та ігрового просторів [3, с. 84–85]), передбачає наявність певних правил, які карнавал скасовує. Чи це карнавал, чи лише гра у нього, учасник і глядач – начебто одне й те саме, однак у грі всі мають не лише дотримуватись правил, а й слідкувати, щоб їх дотримувались і інші. Постійно перебуваючи на виду, посеред сцени, яку являв собою у XVIII ст. Версаль із його садами, людина рококо понад усе цінує «щасливі випадковості» («*les hasards*

heureux», що їх змалював Фрагонар на картині «Щасливі випадковості гойдалки» (1767)) – можливості врешті знехтувати правилами пристойності (*bienséance*), даровані «кулісами», які вона знаходить у тому ж таки Версалі: у тінистих паркових лабіринтах, у задушливому мороці кулуарів та за пологами альковів. Утім, «куліси», ця, словами Жана Вайсгербера, «нічийна земля між ілюзією і реальністю, правдою та обманом, природністю та штучністю» [11, р. 131] – також частина негласної змови учасників все тієї ж гри, котра дістала назву лібертінаж.

Ця змова спершу виявляє себе у мистецтві натяку, якою однаково послуговувались традиційна фольклорна казка та галантне товариство літературного салону рубежу XVII–XVIII ст.: тож, «вишиваючи по народній канві», як це робив Шарль Перро, можна було цілком вдовольнити смак доби. Риторика, як відомо, породжує відповідну собі герменевтику: знайти можна лише те, що шукаєш. Натяк зробив скандальним навіть те, що в «няньчиних казках» виглядало цілком невинним: «Червона Шапочка була надзвичайно здивована тим, як бабуся виглядає без одягу» («*Le petit Chaperon rouge fut bien étonnée de voir comment sa Mère grand étoit faite en son déshabillé*») [9, р. 4].

Проте замало було скинути полог над ліжком – канон зображення оголеного тіла все ще залишався каноном натюрморту: доречно згадати маньєриста Джузеппе Арчімбольдо, котрий складав портрети із зображень квітів, ягід, фруктів, овочів, риби, дичини – словом, усього, із чого прийнято komponувати натюрморти («Пори року» (1573)); і французького художника рококо Франсуа Буше, котрий вибудовував жанрову сцену у «Купанні Діани» (1742) та «Портрет мадемуазель О'Мерфі» (1752) за композиційними законами натюрморту. Саме у втечі від натюрморту та у пошуку нових художніх канонів зображення тіла варто вбачати причину тих метаморфоз, яких воно зазнало протягом XVIII ст. у французькій казці, в жанрі, де найдивовижніша метаморфоза є природньою та володіє абсолютною силою [1, с. 46]. Замало було гіперболізувати тіло, як це зробив аббат Вуазенон, котрий, граючи із пропорціями у «Султані Мізапуфі» (1748), наділив карликів велетенськими геніталіями, а велетнів – крихітними [10, р. 109]: той самий натюрморт, хіба що гротескний. Замало було зобразити тіло надміру відразливим, як це зробив Жак Казот у казці «Красуня волею випадку» (1776), замість феї вштовхнувши у спочивальню нового, тепер вже казкового, Дон Кіхота огидну стару пройдисвітку Канкреладу [6, р. 91] та посадовивши до купи гною очікувати на чарівне омолодження її подругу Мофетузу [6, р. 111], від самого імені якої і без того добряче тхне (у перекладі із французької «*moufette*», якому суголосне ім'я героїні, означає «смердючка»); адже натюрморт можна написати і зі смердючої речі, зрештою, навіть найдосконаліші з речей рано чи пізно починають псуватися. Замало було не просто роздягнути, а навіть буквально «здерти» удавану красу, як демон Рудугун однією рукою здирає із Канкреладі гарне волосся, зуби, груди, стегна, а іншою кидає їх мішма на брудну ганчірку, де все зсідається так, начебто його підсмажують, зрештою залишаючи перед очима все ту ж огидну стару [6, р. 110]; бо художник вільний домалювати зайву складку на драпуванні, аби приховати від очей глядача недолік зображуваного предмета чи, навпаки, виставити цей недолік напоказ.

Необхідно було змусити тіло заговорити, сповідатись, тож у виданому анонімно романі Дені Дідро «Нескромні скарби» (1748) султан Мангогул отримує від джина Кукуфи чарівний перстень, що наділяє даром мови найпотаємніші «скарби» жіночого тіла [8, р. 148–149]. Сповіді тіла, які знаходимо у Дідро, – зовсім не вияв ексгібіціонізму, бо за такого ракурсу треба вважати ексгібіціоністською і «Сповідь» Руссо. Поза сумнівами, сповідь тіла навряд чи вклататиметься у встановлені придворним етикетом рамки пристойності, утім, виявивши бажання послухати це до того часу нечуване одкровення, слід бути вибачливим до почутих непристойностей. Тіло, як виявилось, теж має власну філософію, байдуже, що,

аби це зрозуміти, треба було дати висловитися його соромітним частинам. Звідси «філософія будуару», яка витворила де Сада, а не навпаки. Так, розмірковуючи над потягами жіночого тіла та серця, Вуазенонів Мізапуф зауважує, що, коли говорить сама лише плоть, серце цілком може зберігати мовчанку, та, коли заговорить серце, плоті буде вкрай важко утриматись від слів [10, р. 128].

Щоправда, навіть для казки чарівне кільце Мангогула – дивина. Не варто забувати, що людина має ще безліч мовчазних свідків свого життя, від яких варто чекати не менш цікавих викриттів, аніж від «нескромних скарбів». У Версалі всі стіни мали вуха і, відповідно, роти. Звісно, це лише метафори, але логіка казки цілком дозволяє дійсно наділити меблі органами чуттів. Питання, у який спосіб це можна зробити, недовго залишалось відкритим: мода на все «східне», що панувала у Франції від перших публікацій Галланових перекладів «Тисяча й однієї ночі» (1704–1717), підказала французьким письменникам XVIII ст. обіграти у фривольному ключі тему «втління» – переселення душ, метемпсихозу. Так, у Кребійоновій «Софі» (1742) з'являється візир, що переповідає султану Шах-Бахаму любовні історії, свідком яких йому довелося стати, коли за волінням Брахми його душа перебувала у софі [7, р. 23]. Така ж генеза і в перевтілень Вуазенонового Мізапуфа, котрому довелося побувати ванною, потім зайцем, гончим псом та лисицею і, на останок, судилося ще й перевтілитись на «невідомого йому звіра, який зветься капуцином» (мавпу чи все ж таки монаха?) [10, р. 99].

Може здатись, ніби автори цих гривуазних історій навмисне випробовують сором'язливість своїх читачів. Безперечно, але із поблажливою іронією змовника. Незмінно супроводжуючи твори гривуазного змісту іронічним підзаголовком «conte moral» («повчальна казка»), письменники в жодному разі не мають на меті дошкуляти читачеві нотаціями, а лише жартівливо і вибачливо натякають на його слабінку, на несмак [10, р. 151], який той вважає за смак.

Можна подумати, і що фривольна казка XVIII ст. кидає виклик куртуазному канону, який їй дістався у спадок від багатотомних преціозних романів Марі-Мадлен де Лафайєт та Мадлен де Сюдєрі. Дійсно, ця полеміка має місце. Аббат Вуазенон навіть витворює жартівливо-алегоричний храм «кілець Ганса Карвеля» із трьома різними за оздобленням нефами: склепіння першого нефу вкрите кільцями, в які цілять золотими списами лихварі, доки доблесні лицарі із дерев'яними та залізними списами зазнають поразку за поразкою; на склепінні другого – кільця, до яких не приєдналися серця, і серця, до яких не приєдналися кільця; а склепіння третього являє собою вінець із самих лише сердець [10, р. 127–128]. Разом із тим, у цій полеміці вчувається та сама ностальгія, що і в «паломництвах на острів Кіферу», – ностальгія не за небувалим, а за втраченим. Постає питання: чи не за «втраченим расм»?

XVIII сторіччя незчулося, як відомі з дитинства «няньчині казки» із «казок невинності» перетворилися на «казки досвіду». Так само як Адам і Єва, скуштувавши заборонений плід із дерева пізнання, засоромилися власної наготи, так само як ренесансна людина, розітнувши мертве тіло в анатомічному театрі, так і не змогла ані позбавитись нав'язливого видіння «nature morte», дивлячись на тіло живе, ані повернутись у зображальних мистецтвах до ідеальних пропорцій античних скульптур, чарівна казка, в якій запанувала тілесність, мала скоритися законам евклідового світу.

Втаємничене тіло – тіло, якого «не мали» фольклорні герої, – уможливило будь-яку метаморфозу. Тілесність же зробила казкового героя «неповоротким», відняла у нього здатність непомітно «вскочити» в інший образ – хіба що король зветься принести Маркізові Карабасу одяг із власного гардеробу. Все через те, що тілесність тепер означала «втління» – не просто людську подобу, а буквально вміщення казкового героя у тіло. Парадоксальним чином, та сама втління, котра була сприйнята християнством як блага звістка, εὐαγγέλιον, оскільки

ки обіцяла всім втіленим чудеса, пережиті втіленим богом, несла в собі загрозу для казковості. Аби це зрозуміти, варто уважно придивитись до рядків мораліте із казки Перро про Ріке-Чубчика: «Все, що любо, / Вроду й розум має» («*Tout est beau dans ce que l'on aime, / Tout ce que l'on aime a de l'esprit*» [9, р. 74]). Виходить, що вродлива принцеса так ніколи і не стала розумною, а виродливий Ріке – прекрасним, і перед нами – лише обман зору, яким обидва герої завдячують любові.

Втіленість, що порушила абсолютний для казки закон метаморфози, на якому до того засновувалась переважна більшість казкових чудес, мала рано чи пізно вижбурнути казкового героя у роман. Казково-гротескному карлику-горбаню Ріке нема чого сподіватись у романі Гюго. Відтак, розпач Квазімодо – це розпач казкової істоти, обтяженої своєю гротескною тілесністю, у ворожому їй романному світі без щасливих кінцівок.

### Бібліографічні посилання

1. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / Я. Э. Голосовкер; [сост. и авт. примеч. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов; послесл. Н. В. Брагинской]. – М. : Глав. ред. вост. лит. изд. «Наука», 1987. – 218 с.

2. *Дарнтон Р.* Крестьяне рассказывают сказки: сокровенный смысл «Сказок матушки Гусыни» / Р. Дарнтон // Великое кошацье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры; [пер. с англ. Т. Доброницкой, С. Кулланды]. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 13–90.

3. *Пахсарьян Н. Т.* Европейское рококо как тип культуры и стиль жизни / Н. Т. Пахсарьян // Избранные статьи о французской литературе. – Д. : Арт Пресс, 2010. – С. 77–92.

4. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 336 с.

5. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг; [ред. Н. В. Брагинская]. – М. : Лабиринт, 1997. – 446 с.

6. *Cazotte J.* La belle par accident / J. Cazotte // Œuvres badines, morales, historiques et philosophiques : en 4 t. – Paris : Éd. J.-F. Bastien, 1817. – Т. 2. – P. 73–116.

7. *Crébillon C.-P.-J.* Le Sopha. Conte moral : en 2 vol. / C.-P.-J. Crébillon. –Gaznah : [de l'Imprimerie du très-pieux, très-clément et très-auguste Sultan des Indes], 1742 [1120 an de l'Hégire]. – V. 1. – 298 p.

8. *Diderot D.* Les Bijoux indiscrets / D. Diderot // Œuvres complètes de Diderot : en 20 t. / Contr. J. Assézat [et M. Tourneux]. – Paris : Garnier Frères, 1875. – Т. 4. – P. 131–378.

9. *Perrault Ch.* Histoires ou contes du temps passé, avec moralités / Ch. Perrault. – Haye : 1742. – 137 p.

10. *Voisenon C.-H.* Le sultan Misapouf et la princesse Grisemine, ou les Métamorphoses / C.-H. Voisenon // Contes légers suivis des anecdotes littéraires. – Paris : Éd. E. Dentu, 1885. – P. 91–155.

11. *Weisgerber J.* Les masques fragiles : esthétiques et formes de la littérature rococo / J. Weisgerber. – Lausanne : L'âge d'homme. – 268 p.

*Надійшла до редколегії 19.03.2014 р.*