

УДК 82.09

## ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ХРОНОТОПУ В “РІЗДВЯНИХ ПОВІСТЯХ” Ч. ДІККЕНСА

Полякова А.А.

*У статті досліджуються художній час і простір “Різдвяних повістей” Ч. Діккенса. Показані їх витoki, характерні особливості і жанроутворювальні можливості. Ключові слова: казковий хронотоп, “різдвяна філософія”, соціальна ідилія.*

*В статье исследуются художественные время и пространство “Рождественских повестей” Ч. Диккенса. Показаны источники, характерные особенности и жанрообразующие возможности. Ключевые слова: хронотоп сказки, “рождественская философия”, социальная идиллия.*

*The article deals with belletristic time-space relations in Ch. Dickens “Christmas stories” and reveals their sources, specific peculiarities and genre forming means. Key words: chronotope of tale, “Christmas philosophy”, social idyll.*

Протягом якнайменше останніх п'яти десятиріч, з часів появи геніальних досліджень М. Бахтіна [1], літературознавство успішно використовує хронотопічні дослідження як реальний і дійовий інструмент аналізу різножанрових утворень художньої літературної думки. Вони суттєво розширили горизонти дослідницьких студій і виявили нові можливості в пізнанні механізму художньої свідомості.

Творчість Ч. Діккенса постійно привертала до себе увагу і читачів, і дослідників. У курсі вивчення англійської літератури його твори традиційно розглядаються в межах так званого критичного реалізму, але “Різдвяні повісті” (1843–1848 рр.) не підпадають прямо під критерії цього художнього методу. Розглянути, яким чином Діккенсу вдається вийти за звичні межі реалізму і побудувати цікаве жанрове новоутворення, складає **мету** цієї публікації.

Тільки нещодавно літературознавці почали говорити про Діккенса як носія “різдвяної філософії” [2] та родоначальника європейської літературної традиції “різдвяного оповідання”, в якому знайшли своє відображення ідеї протиставлення кінця, смерті, занепаду – з одного боку, та відродження, радості, життя – з іншого. В свою чергу, вони тісно пов'язані з притаманними народній культурі ідеалами протистояння зла та добра, зазвичай з перемогою у кінці добра.

Європейське суспільство XIX ст. ясно відчувало розлад у своєму існуванні: все очевиднішими ставали соціальні протиріччя. Беручи їх за ідейну та фабульну основу у більшості своїх творів, Діккенс, внаслідок обмеженості соціального світогляду, був не в змозі ані передбачити, ані

запропонувати реальне рішення. Ідеальною моделлю, яка б показала вихід з цього стану речей, могла стати утопічна модель чуда – на зразок такої, яку генерує народна уява і яка є основою для будь-яких жанрів народної культури: казки, епосу та інших. Чудо, пов'язане з воскресінням, виявилось явищем того самого філософського ряду, в якому тривалий час активно діяла народна свідомість.

Прагнення до ритуалізації різдвяних свят стало помітною тенденцією суспільного життя Англії XIX ст. Сучасний і популярний письменник, Діккенс не міг залишитися осторонь. У його творчості з'являються численні мотиви різдвяної тематики: різдвяний обід в “Нарисах Боза”, “різдвяні” глави “Посмертних записок Піквікського клубу”, “Різдвяні оповідання” 50-х рр., але неперевершеними художніми і соціальними спостереженнями відрізняються “Різдвяні повісті”.

Закони “різдвяного” жанру диктували необхідність утворення специфічних просторово-часових побудовань. Так, особливістю художнього простору в “Різдвяній пісні в прозі” стає протиставлення прозаїчного і замкненого простору будинку Скруджа та простору подорожі уві сні, яке саме по собі неосяжне, але в даному разі охоплює простір дитинства головного героя. З одного боку – обмежена, неприваблива та нудна буденність, з іншого – чудові краєвиди: річки, поля, ліси. Будинок, у якому проживає Скрудж, – вельми старий і похмурий. Опис його відображає механізм утворення казкового простору; будинку надаються характеристики живої істоти: він нібито заблукав у дитинстві, “граючись у хованки з іншими будинками, та так і застряг, не знайшовши шляху назад” [3]. Саме

житло представляло замкнутий буденний простір і складалося з кухні, вітальні, спальні. Заяложеного відтінку цьому простору надають його атрибути: шафа, ліжко, стіл, іржаві камінні ґрати, пара старих черевиків, кошики для риби, триногий умивальник, коцюба. Цей наповнений старими речами дім здається напівмертвим. Про відсутність справжнього життя говорять й інші деталі: полум'я у каміні ледве тремтить і не гріє, а холодна вівсянка, яку хазяїн житла їсть на ніч, не є смачною. Позбавлений життя темний простір, у якому існує старий скнара, протистоїть живому простору міста, яке готується до Різдва і в якому навіть найбільш біжать до крамниці, щоб купити святкову їжу. Простір справжнього життя у святвечір сповнений радісного руху і світла: сяють вітрини крамниць, будинки прикрашені омелою, з крижаного схилу котяться зі сміхом дітлахи.

Тут ми бачимо перший план протиставлень, який поки що досить звичний для читача, оскільки характеризує буття Лондона XIX сторіччя. Автор показує нам об'єктивну реальність.

Другий план – фантастичний – з'являється з появою привида Марлі, який помер сім років тому. Будучи реалістом, Діккенс усе ще не може залишити напризволяще художню природу привида. Він поступово готує головного героя, а водночас і читача до реконструкції реальності і перетворення її на чудову. Спочатку був дверний молоток, який мав профіль померлого компаньйона, потім інfernальний простір занадто широких сходів, далі – різноманітні сюжети кахлів, що прикрашали старий каміні: фараони, апостоли, ангели. Вірний гумористичним традиціям, які надавали особливого шарму творам Діккенса і водночас не мали нічого спільного з містикією, а навпаки, заважали її появі, автор поки що утримує свідомість героя в реальності, описуючи сприймання ним зображень апостолів, які подорожують у морі “на посудинах, схожих на соусники”.

Нарешті, автор уводить останній підготовчий атрибут побудови чудового “позадзеркального” простору: дзвоники, які гойдаються, збираючись дзвонити, і щойно весь будинок заповнюється чудовим звучанням, яке виникає саме по собі, художній простір оповідання набуває характеристики надзвичайного. Реальність нудного буденного буття стикається з реальністю фантастичною, і буденність не витримує натиску. Скрудж спочатку не вірить сам собі, відганяє потойбічне явище, пояснюючи його утворення вельми тривіально – розладом травлення.

Далі автор деталізує опис. Привид Марлі мав вигляд туманної плями, яка рухалася, і єдиним незвичайним її атрибутом був ланцюг, але не сам ланцюг (мати ланцюг для привидів було традицією), а той факт, що він складався з ключів, висячих замків, гросбухів, гаманців, тобто предметів, які тим чи іншим чином характеризували діяльність покійника за його життя. Кризь прозоре тіло привида можна було побачити два ґудзики на його одязі, а шарф на його шиї, за спостереженням Скруджа, начебто був не такий, як за життя. Так поступово дві реальності зливаються в одну: привид набув реальні характеристики, і реалізм Діккенса

переходить до рангу магічного, за законами якого дозволяється сприймати і описувати потойбічні речі як такі, що існують реально.

Привид відповідає на репліку, і після початку діалогу Скрудж остаточно вимушений погодитися перебувати у новому для себе вимірі. Розмовляючи з потойбічним Марлі, він бачить суттєві переми в його, Марлі, характері: потрясаючи ланцюгами, той з ненавистю пригадує своє неправильне земне існування, коли йому за роботою не вдавалося ні вільно жити, ні подорожувати. Шкала його моральних цінностей змінилася: головне для нього зараз – милосердя, співчуття, щедрість. Більше того, він виявляється настільки гуманним, що потурбувався про Скруджа і має намір перевиховати його, щоб потім компаньйонові не довелося носити кайдани ще важчі за марлівські.

Як бачимо, загробний світ виявляється вагомим; він будується за іншими законами, які, вочевидь, виявляються дійовими, і привид, керуючись ними, пізнає реальність правильніше і глибше – така мораль виявляється вже в першому епізоді.

У другому епізоді, під час подорожі у своє минуле, Скрудж сам починає переоцінювати цінності. Він розуміє, що не повинен був залишати кохану жінку заради грошей, тож провідник і вчитель – святочний Дух – шанує своїм благословенням і бідного, але доброзичливого клерка, і веселу родину племінника, і всіх тих, кому було сумно в цей святвечір. Ця духовна діяльність вчила Скруджа слідувати заповідям милосердя. Останній дух показав Скруджу сумний кінець його земного існування, яке, оцінене з нових позицій, виявляється нікчемним і порожнім.

Завдяки магічній реальності, що несе із собою свято Різдва, Скрудж зробив правильні висновки і дивовижно перетворився на нову людину. Прокинувшись у своїй власній кімнаті, власному ліжку, щасливий герой зрозумів, що “майбутнє належало йому і він міг ще змінити свою долю”. Того ж дня перероджений скнара розпочав благодійну діяльність, відкрив для себе частя домашнього затишку в родині племінника, відчув радість спілкування з родичами і простими людьми, тобто зробив активну переоцінку цінностей.

Як бачимо, для того щоб показати, якими повинні бути гуманні моральні ідеали в суспільстві, повному соціальних вад, автору знадобилося побудувати нереальний світ, оскільки тільки в ньому змогло мати місце чудо. Тут ми спостерігаємо деякий творчий парадокс: чим більше ідеалізму в казкових побудованнях Діккенса, тим більшим реалістом він виявляється і тим зрозуміліша творча трагедія автора – неможливість запропонувати шляхи вирішення соціальних протиріч, описуючи реальне суспільство.

Отже, для побудови дива художнє мислення Діккенса повинно було задіяти механізми утворення нереального світу, де живуть привиди, де можливе пересування у часі і просторі, де діють “правильні” моральні правила. Ми спостерігаємо тут включення законів карнавального простору-часу, побудову хронотопу свята, дива, Різдва.

Світ дива в “Різдвяних повістях” базується на “різдвяній філософії” Діккенса, яка має за основу

християнські моральні закони і один із найважливіших ідеалів – родину і дім. Це повністю збігається з англійськими ідеалами про щасливе існування людини у родинному колі; архетип “дому” розробляються в багатьох творах англійської класичної літератури.

Він стає провідним і в наступній різдвяній повісті Діккенса “Дзвони”. Духи дзвонів, будучи нібито потойбічними деміургами, кожного разу спрямовують на шлях моральних іспитів головного героя Тобі – розсильного, що отримує мізерну платню, земне існування родини якого повністю залежить від бажання багатих клієнтів заплатити чи ні за його роботу. Цього разу духи змальовані автором досить незвично: вони мають вигляд крихітних примар, ельфів, химер. Вони виявляють себе у всіляких обличчях: потворних і гарних, добрих і жорстоких, веселих і сердитих. Духи нібито віддзеркалюють різноманітність людських типів. І кінцевий результат виявляється залежним від морального стану самого героя. Оживає в художньому світі цієї повісті і вітер. Йому автор довіряє досліджувати і навіть критикувати суспільство: “А послухати його, коли він забереється у вівар! Так і здається, що він виводить там тужливу пісню про злодіяння та вбивства, про неправдивих богів, яким поклоняються всупереч скрижальям Завіту на вигляд таким красивим і гладким, а насправді зганьбленим та розбитим” [4].

Душею наділяються і самі дзвони і, врешті-решт, вони виявляються найкращими друзями і порадиниками героя. Це стає можливим завдяки специфічним просторово-часовим оформленням, у яких найбільш дієвим є хронотоп сну: саме в ньому дозволено стикатися реальним і нереальним шарам буття. Загалом хронотопічні побудови всього оповідання повторюють ідеї першої повісті: буденна земна реальність протиставляється реальності сну і потойбічного існування, але виходить так, що моральні уроки засвоюються у потойбічному світі, а висновки робляться в цьому: “Старі знайомі дзвони, його милі, віддані друзі, задзвонили в честь нового року, та так радісно, так весело і завзято, що він схопився на ноги і зруйнував чари, які володіли ним. О духи, милостиві і добрі, спасибі вам!”

Мораль усієї оповіді прямо висловлюється автором наприкінці: “Може, все це – тільки сон, і оповідачеві все це тільки приснилося?.. Якщо так, то ти, хто слухав його, не забувай суворої дійсності, з якої виникли ці бачення” [4].

Будучи реалістом, Діккенс використовує казковий хронотоп як експериментальний, і диво в контексті його творчості виконує другорядну, службову роль. Читач постійно відчуває авторську іронію, яка супроводжує роздуми про серйозні моральні постулати. Геній Діккенса мимоволі створив власний світ авторських казок-ідилій, хоч і спирався в цій побудові на постулати християнської моралі, а також на фольклорні традиції розбудови казкового світу.

Саме в англійській казці часто присутній ексцентризм, який складає суть так званого англійського гумору. Ексцентрика може стосуватися як соціуму, так і побутових речей. Діккенс успішно використовує ексцентрику, малюючи побутові речі. Чудовим прикладом цього може слугувати опис

сходів у будівлі, де жив Скрудж: “Вам знайомі ці просторі старі сходи? Так і здається, що по них можна проїхатися в кареті шестірнею і пронести що завгодно. І хіба цим вони не нагадують злегка наш новий парламент? Зрештою, цими сходами могла би пройти ціла похоронна процесія, і якби навіть комусь спало на думку поставити катафалк упоперек, голоблями до стіни, а дверцятами до поручнів, і тоді на сходах залишилося б іще чимало вільного місця. Чи не це спричинилося до того, що Скруджеві приверзлося, ніби поперед нього сходами сам собою рухається в півморку похоронний екіпаж?” [3]. Присутність псевдоінфериального мотиву покликана не тільки передати неприродність проживання в цьому помешканні, що прямо характеризує головного персонажа як асоціальну особистість, але і виступає опосередкованою, досить гострою критикою англійського уряду. Неабияку сміливість повинен мати автор, щоб у такому контексті нагадати читачеві про англійський парламент, підкреслюючи його нікчемну помпезність. Зараз уже важко з’ясувати, яка з цілей скоріше досягла свідомості сучасного авторові читача: художня чи соціальна.

Таким чином, усупереч традиціям, Діккенс використовує не тільки ексцентрику побуту, але – прямо чи опосередковано – ексцентрику соціуму. Інструментарій, використаний автором для побудови ексцентрики, – перебільшення, сарказм, нереальність розмірів предметів, іронія, несподівані порівняння, авторське “зазірання через замкову щілину” і примушення до цього читача. Все це – жанроутворювальні складові його художнього світу.

Добір низки характерних деталей надає образу скупердяя Скруджа об’ємності, значущості, деякої стабільності, непохитності; при цьому постійно підкреслюється головна риса. Так, яскравою характеристикою Скруджа – до моменту його морального переродження – може слугувати наступна авторська ремарка: “Щоб як слід освітити такі сходи, не вистачило б і півдюжини газових ліхтарів, тож вам неважко собі уявити, наскільки самотня свічка Скруджа могла розсіяти морок. Але Скруджа це не переймало... За темряву грошей не платять, і тому Скрудж нічого не мав проти темряви”.

До подібної ексцентрики на теренах російської літератури тяжіє творчість М.Гоголя з його Плюшкіним, Коробочкою, Носом та іншими. Хочемо зауважити, що надання надприродної самостійності окремим частинам тіла як художній винахід – прерогатива Діккенса. Подивимось, як він це робить в оповіданні “Дзвони”. Коли Тобі відчув, що від холоду не відчуває частини тіла, він “... з невідомим інтересом і тривогою почав ретельно, знизу доверху, мацати свій ніс. Ніс був дріб’язковий, і, щоб обмацати його, не потрібно багато часу. Та й здумай він втекти, я б, їй-богу, не звинувачував би його. Служба у нього в холодну погоду важка, і сподіватися особливо нема на що – тютюн не нюхати. Йому, бідоласі, і у всяку-то погоду доводиться несолодко: якщо вряди-годи і відчує якийсь смачний запах, то скоріш за все запах чужого обіду” [3].

Зробити порівняльний аналіз творчості згаданих авторів – можлива тематика наступних досліджень. А поки підкреслимо: у фантазійному просторі Діккенса заради головної ідеї мають місце перевтілення і одухотворення речей, предметів і окремих частин тіла. За такими ж законами відбувається розбудова художнього світу і в наступній повісті “Цвіркун на запічку”, де розмовляють і співають чайник, вогонь, годинник і цвіркун – охоронець сімейного щастя. Всі ці предмети перетворюються на носіїв правильних моральних принципів і активних учасників сімейних подій.

У казково-чудовому світі за особливими законами будується і художній час: у ньому не потрібно очікувати результату моральних уроків довго; тут мета досягається швидко – протягом одного-двох епізодів, а вже наприкінці відбувається остаточне переродження героя. Сам жанр казки, маючи за мету навчити читача, розрахований на скорочення часу фізичного. Морально-психологічний час, який існує всередині казкового простору, залежить від швидкості перевиховання героя. Нарешті, авторська оповідь, яка слугує фоном для попереднього, ведеться в буттєвому часі, який для клерка, котрий напередодні свята хотів би швидше піти додому, тягнеться дуже повільно, непомітно – для дітлахів, що весело котяться з крижаного схилу, і буденно, навіть нудно – для Скруджа, який виконує, незважаючи на святвечір, звичні для себе речі: буденно обідає у меланхолійній таверні – там само, де і зазвичай; передив-

ляється усі газети, які там є, і, скоротавши решту вечора за прибутково-видатковою книгою, йде додому спати. Цей час наповнений звичними діями, характерними для існування фізичного тіла. Він набуває надзвичайних характеристик з проявою потойбічних сил і повністю залежить від направленості дії цих сил. Чудовий час здається наближеним до реального протягом перших кроків знайомства головного персонажа з потойбіччям; він уповільнюється, коли Скрудж тремтить від жаху і бажає тільки одного – щоб примара якомога швидше розтанула, і значно прискорюється під час подорожей героя разом із казковими істотами-духами в минуле і майбутнє: “Дух ... знову повів його далі і, як здалося Скруджеві, переніс у якийсь інший час (утім, останні видіння змінювалися без жодного видимого зв'язку і порядку – їх поєднувало лише те, що всі вони належали Майбутньому)” [3].

Таким чином, будуючи фантастичний дивний світ, Діккенс спирався на закони і традиції народної творчості, які спрямовані на перемогу добра над злом. У казковому світі, створеному автором, мрія суспільства про справедливість знаходить органічне втілення в жанрі “різдвяного оповідання”, “різдвяної казки”. Специфіка жанру дозволила автору додати до традиційних нові характеристики і модифікації розбудови художніх простору-часу, які надають цим творам неповторної привабливості. Завдяки гуманності етичних поглядів і цікавості естетичних знахідок, вони продовжують підкоряти нові покоління читачів і дослідників.

### Література

1. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Прогресс, 1965. – 224 с.
2. Бондаренко М. И. Традиции “Рождественских повестей” Диккенса в русском святочном рассказе 1840–1890-х годов” : автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Бондаренко М. И. – Коломна, 2006. – 21 с.
3. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Чарлз-Діккенс/26488-2/Різдвяна-пісня>. – Назва з екрана.
4. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=9322>. – Назва з екрана.