

УДК 821.133.1 Дідро 7 Нес.07

І.П. Мегела

ФРИВОЛЬНИЙ РОМАН ДЕНІ ДІДРО "НЕСКРОМНІ СКАРБИ": СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Аналізується мало відомий роман Д. Дідро "Нескромні скарби" в контексті французької літератури XVIII століття. Використовуючи методи герменевтики та майевтики, зроблено спробу прочитати роман Дідро з погляду взаємодії різних жанрових рівнів, комунікативних стратегій у світлі дискусій між матеріалістами й картезіанцями про душу й тіло.

Ключові слова: традиція, інтерпретація, контекст, герменевтика, майевтика.

В останні роки в літературознавстві спостерігається нова хвиля інтересу до художніх здобутків XVIII ст. [1; 2; 3]. І це цілком природно, оскільки у свідомості читача ця епоха асоціюється з творчістю письменників-просвітителів, основне завдання яких полягало в тому, щоб донести до широкого читацького загалу філософські ідеї, спрямувати їх на викриття нерозумності соціальних засад буржуазного суспільства, на розвиток вільнодумства та на підготовку Великої французької революції. Зосередження уваги літературознавців на філософських засадах та на антиклерикальній спрямованості художніх творів просвітителів закріпили за цим століттям славу не надто виразного та малоцікавого з точки зору естетики. Звичайно, це не стосується таких шедеврів, як "Робінзон Крузо" Д. Дефо, "Мандри Гуллівера" Дж.Свіфта, "Кандід" Ф. Вольтера, "Черниця" Д. Дідро чи "Сповідь" Ж.-Ж. Руссо, які й понині залишаються улюбленим читанням різнобікової читацької публіки.

А тим часом XVIII століття – небачене доти поєднання форм високого й розважального мистецтва. Література, як здавалося, полишала високі жанри й обживала низькі; події, які вплинули свого часу на долі нації та держави, переходили в палацові зали й міністерські кабінети, переселялися в мансарди, кулуари та алькови [4, с. 5]. Особливо значну еволюцію переживав у цей період жанр роману. Інтерес письменників до приватного життя породив, зокрема, таке явище, як епістолярний роман – стилізацію "літератури документа". Постійно варіюється, ускладнюється сама техніка романного письма. Одним із найбільш яскравих прикладів поліфонії є роман "Перські листи" Монтеск'є, в якому поєднуються різнопланові точки зору, зіштовхуються протилежні позиції, відбувається безкомпромісний діалог мотивів і прихованих устремлінь, має місце активне засвоєння східної тематики.

Поліфонія, яка в Монтеск'є набувала форми епістолярного жанру, в романі "Нескромні скарби" Дідро реалізується засобами гротеску, поєднанням високого й низького, трагічного й комічного, серйозного й

смішного. Цей перший роман видатного французького філософа, драматурга, романіста, публіциста заслуговує на увагу вже хоча б тому, що в українському літературознавстві він і досі залишається незавваженим.

Роман "Нескромні скарби" написаний 1748 року. Це найменш вивчений твір з усієї художньої спадщини письменника. В дослідницькій традиції "Нескромним скарбам" відводилося місце вторинного твору в порівнянні з романами Кребійона. А тим часом цей роман – дуже дотепна й гостра сатира на французьке великосвітське суспільство, на придворне життя, на Людовіка XV та мадам Помпадур. У ньому знайшли відображення й деякі моменти складних стосунків письменника з Антуанеттою Шампльон (Дідро обвінчався з нею 1741 року всупереч волі батька). Існують також міркування, що Дідро виступив у цьому творі провісником модерну [5].

За свідченням сучасників, Дідро написав "Нескромні скарби" за два тижні, в полемічному запалі, прагнучи довести своїй коханці, мадам Пюїзье, що він може без особливих зусиль написати фривольний роман у дусі Кребійона-сина. При цьому зразком йому служили такі романи Кребійона, як "Софа" (1742) та "Шумівка" (1743), які породили численні більш-менш вдалі наслідування. В цьому жанрі пробували свої сили Луї де Каюзак, абат Вуазенон, Ш. Дюкло, граф де Кейлос, Ж.Ф. Бастид, К. Вілларе, а також деякі інші, менш відомі французькі письменники XVIII ст. Сформувався навіть певний стереотип щодо фабули й сюжету: події повинні були відбуватися десь подалі від Європи, тут мали діяти добрі й злі генії, демони, духи, феї, маги, чарівники. Казкова ірреальність антуражу свідомо стилізувалася і повинна була засвідчити ту обставину, що все це тільки декоративна облямівка, екзотична оздоба еротичного змісту.

Роман написаний в алегоричній формі, оскільки в добу суворих переслідувань за "вільнодумство", за найменшу критику й протест проти існуючого режиму можна було опинитися в Бастилії чи у Вінсенській в'язниці. Вже тому видання сатиричного роману, спрямованого проти прогнилого й загрузлого в розпусті режиму, було актом політичної мужності й громадянської доблесті. Проте анонімність видання роману ще не могла врятувати автора від переслідувань. Саме цим пояснюється, насамперед, вибір алегоричної форми, що набувала тоді значного поширення.

Незважаючи на зовнішню алегоричну оболонку, а також на те, що роман був замислений як реалістичний твір, у ньому знаходимо чимало еротичних епізодів, виписаних досить-таки натуралістично. Саме це й дало привід недоброзичливим критикам Дідро звинуватити автора в легковажності й мало не в порнографії [6, с. 268]. Більш точно й неупереджено визначає специфіку твору Н.Т. Пахсар'ян, коли говорить про те, що в "Нескромних скарбах" відбувається не тільки нетрадиційне обігравання ознак еротичних романів, але й іронічна трансформація багатьох суттєвих компонентів просвітницької поетики [7, с. 26].

Місцем дії твору є не Франція, а якась вигадана країна Конго, її столиця Банза, головні персонажі султани – Ергебзед та Мангогул, фаворитка султана – Мірзоа. Предметом зображення обрана міфічна епоха 1.500.000.003.2000.001 рік від створення світу і 3900000799993 рік

від заснування держави Конго; султан Мангогул – 234 5000-й представник роду по прямій лінії. І всі ці міфічні числа та імена повинні були завуалювати реальний зміст роману та приховати конкретні постаті. Хоча неважко здогадатися, що Конго – це Франція, Банза – Париж, Ергебзед – Людовик XIV, Мангогул – Людовик XV і т.д., а всілякі там візири та беї – це конкретні чи узагальнені типи придворних осіб, високопоставлених слуг і лакеїв, маркізів та принців.

Сюжетною основою для "Нескромних скарбів" послужив роман "Нікріон, аллоброська казка" (1747) графа де Кейлоса, а той запозичив сюжет із старофранцузького фавлю, де йшлося про одного кавалера, який дивовижним чином виводив чоловіків і жінок на відкриті зізнання [8]. Використання ж популярної у XVIII ст. (після перекладу А. Галана "Тисячі й однієї ночі") східної тематики, казкових мотивів, форми "огляду" (низка новел, зв'язаних лише постаттю "героя-випробовувача") давало можливість для сатиричного зображення моралі епохи. Якщо ж визначати місце "Нескромних скарбів" у загальному контексті французької романістики, то, поза всякими сумнівами, цей твір слід розглядати як жанрову модель роману рококо [9; 10].

Проте у творі Дідро відсутня установка на пародіювання стилю Кребійона, хоча за умовами парі він повинен був би його наслідувати. Комічна гіперболізація в оповідях про дитячі роки героя викликає певні асоціації з образом Гаргантюа (йдеться про роман Рабле "Гаргантюа і Пантагрюель". – *І.М.*), а окремі моменти з періоду царювання дідуся Мангогула – з епохою Людовика XIV. Експерименти Мангогула з обручкою нагадують пошуки Панургом (героєм цього ж роману) відповіді на запитання: одружуватися йому чи не одружуватися? Серед творів класичної літератури, які безпосередньо вплинули на "Нескромні скарби", можна назвати збірки новел Дж. Боккаччо "Декамерон" та Маргарити Наваррської "Гептамерон", "Есеї" М. Монтеня. Серед найближчих літературних попередників Дідро виділяємо Ж. де Лабрюйера, Дж. Свіфта, Л. Стерна.

"Нескромні скарби" Дідро – приклад літературного експериментування. Письменник залишає за собою право порушувати жанрову нормативність, відходити від канону. Відступаючи від обраної моделі, Дідро прагне створити стильовий синтез, на підставі вільного оперування елементами різних жанрів. Причини порушення жанрової норми перебувають при цьому в прямій залежності не лише від традиції, скажімо, Чосера, Рабле, але й, передовсім, від авторського бачення світу. Дідро, як відомо, відзначався жвавим та ясним розумом [10] і за характером своєї натури тяжів до естетичного сприйняття світу. Зокрема, в роздумах про малярство ("Салони"), сповнених парадоксів, особливо яскраво проступає засаднича ознака його натури: спротив однозначності, будь-якому спрощенню, редукції.

Дідро написав "Нескромні скарби" у 35 років, і хоча він згодом докоряв собі за легковажність, тим не менш його "несерйозний" твір органічно вписався в сатиричну традицію французького Просвітництва (упродовж XVIII ст. роман перевидавався шість разів, був перекладений англійською мовою). Слід зазначити в цьому взаємозв'язку, що й

Вольтер, як відомо, також немовби жартома створював свої філософські повісті, хоча сьогодні вони найбільш читані твори з усієї його багатотомної спадщини.

Головний зміст роману Дідро "Нескромні скарби" – зображення глибокої прірви, морального занепаду й розпаду, в якому перебували французький королівський двір та аристократія. При цьому всі проблеми, про які йдеться у цьому творі, мають різнопланове наповнення. Тут бачимо й досить розлогі "огляди", які за формою є сюжетними оповідями, й філософські фантазії, в яких фігурують дуже різноманітні теми.

Султанові Мангогулу набридли придворні видовища, і він шукає нових розваг, які могли б розвіяти його нудьгу. З цим проханням він звертається до свого вірного служителя – великого й винахідливого генія Кукуфа, який передає нудьгуючому монархові чудодійну обручку: вона здатна зробити того, хто нею володіє, невидимим для оточення. До того ж, вона наділяє султана дивовижною силою: при її наведенні на "жіночі скарби", останні видають свої найглибші таємниці.

Володіючи такою обручкою, султан проводить 30 експериментів – і чого він тільки не наслухався за цей час! Оскільки подібно до будь-якого замкнутого кола обручка є символом континуальності й цілності, то в літературі вона часто використовується як символ шлюбу, а також у значенні вічно повторюваного часового циклу. Подібно до Зодіака та Уробороса у гностиків, обручка має активну й пасивну половини (еволюція, інволюція) і виступає у значенні життєвого циклу всесвіту, що нагадує колоподібний танець природи у вічному процесі творення й руйнування. Крім того, світло, яке випромінює обручка, символізує вічну мудрість і трансцендентальне осяяння [11, с. 255].

Дідро перебільшує ідею потішного метемпсихозу, запозичену в Кребійона-сина: замість оживленої софи – очевидиці інтимних побачень, свідками-учасниками скандально-еротичних ситуацій в нього виступають "нескромні скарби" (франц. *bioux* – евфемізм жіночих геніталій). Художнє відтворення пікантних деталей сексуальних стосунків різних типів темпераментів, при якому в Кребійона-сина поєднуються іронія, гра й точність опису, в Дідро набуває більш відвертого й грубувато-фривольного характеру.

Уже в цьому романі Дідро висуває один зі своїх улюблених матеріалістичних парадоксів: вся матерія наділена здатністю відчуття, а тому немає потреби, слідом за картезіанцями, твердити про існування якоїсь "душі". Цей парадокс письменник розкриє більш повно в пародійно-сократичному діалозі про сутність матеріалізму ("Сон д'Аламбера").

На інтимній вечері в Мірзози "скарби" однієї пані несамохить перераховують своїх коханців, і хоча придворні переконують її розлютованого чоловіка не робити з цього жодних висновків, той все-таки відправляє дружину в монастир. Йдучи за нею слідом, султан наводить обручку на скромних черниць і несподівано з'ясовує, що "цнотливки" вже не раз народжували на світ немовлят. "Скарби" пристрасної картярки Маніли згадують про те, скільки разів вони "сплачували" борги своєї господині і скільки разів "платили" за те, щоб роздобути чергову суму для нової гри. В опері султан скеровує обручку

на хористок, і їхні "скарби" починають наспівувати фривольні куплети; коли ж вистава закінчилася, "скарби" хористок ідуть в інше місце, де на них чекають інші розваги й заняття.

Та найбільше вражає султана історія Феліси – не так вродливої, як звабливої молодой дружини підстаркуватого еміра Самбуко, багатого й знаменитого полководця та дипломата. Поки її чоловік ревно трудився на славу Конго, "скарби" Феліси поглинули кар'єру й життя відважного полковника Зермунзаїда. Насолоджуючись коханням із Фелісою, полковник не помітив, як почався наступ ворога. Цей недогляд коштував життя більш ніж трьом тисячам його вояків. Феліса ж, із вигуком "горе переможеним!", впала на ліжко і всю ніч бурхливо переживала своє горе в обіймах ворожого генерала. Згодом вона страждала в полоні молодого імператора Беніна, аж поки її не викупив Самбуко. Тепер її скарби поглинають прибутки від трьох ставок і двох високостовбурних лісів, що належать чільнику брамінів, приятелю Самбуко; згодом вони поглинають великий маєток, палац і коней одного міністра, підмочують репутацію кільком титулованим особам... А її старому чоловікові, якому все це відомо, доводиться терпіти й мовчати.

На балі-маскарадї султан вислуховує "скарби" городянок: одні пані жадають нестримних насолод, інші ж ласі до грошових винагород. Коли бал закінчився, двоє офіцерів мало не перестріляли один одного лише з тієї причини, що Аміна, коханка Алібега, відкрито кокетувала з Нассесом! Але "скарби" Аміні зізнаються, що вони подавали надії не Нассесу, а його ставному лакею. Які ж бо дурні ці чоловіки! Вони гадають, що такі дрібнички, як чини й звання, можуть обманути жіночі "скарби"!

Після низки експериментів з обручкою султан починає сумніватися в могутності пагод, порядності чоловіків та чеснотах жінок. "Скарби" деяких жінок міркують так, наче вони належать якимось кобилам! Султан скеровує обручку на блакитнооку кобилку золотистої масті, прогнавши перед цим свого секретаря Зігзага, який посмів уявити себе слугою султана, а не його кобили, і який забув про те, що, заходячи в дім до свого пана, слід забувати про свої переконання.

Іржання кобилки, записане вже іншим секретарем, вчені мужі оголошують: а) зворушливим монологом із давньогрецької трагедії; б) важливим фрагментом єгипетської теології; в) початком поховальної промови на честь Ганнібала, виголошеної мовою карфагенян; г) китайською молитвою, зверненою до Конфуція. І лише Гуллівер, який нещодавно повернувся з країни коней (мається на увазі герой твору Дж.Свіфта "Мандри Гуллівера". – *І.М.*), легко розтлумачує повість про кохання старого паші й молодой кобилки, на якій вже до цього часу побувало чимало віслюків. Отже, "нескромні скарби" вибовкують найбільші таємниці своїх володарок, доводячи своєю скандальністю до конфузу всіх присутніх. Тут слід зазначити, що Дідро не тільки свідомо й відкрито виходить із досвіду еротичного роману, але й розвиває цей досвід, створюючи не пародію в буквальному сенсі слова, а радше іронічне наслідування еротичного роману, себто "пастіш" [12].

Гротесковий зміст амбівалентних образів роману знаходить вираження в такий спосіб, що "низькі" частини тіла вибовкують ті

істини, про які в суспільстві не прийнято говорити. Якщо марнославність і розрахунок, претензійність та егоїзм – природні мотиви, якими керуються придворні, то лицемірство – такий же необхідний атрибут їхньої поведінки. І через те скандальні викриття "скарбів" – це не стільки шокуюча критика світської довільної угоди, укладеної за принципами "зручності" й "економії мислення", як розвінчання порожнечі мислення та беззмістовності придворного життя. "Низьке" претендує на глибину, "високе" виявляє неспроможність до самостійного мислення: "Відверто кажучи, я впевнена у своїх скарбах не більше, ніж у своєму язикові: адже з нього за моє життя вирвалося чимало всіляких дурниць" [13, с. 423], – заявляє одна з героїнь твору. Таке наївне визнання Сефізи дає Мірзозі підставу для гротескної типізації.

Згідно з її твердженням, душа замість того, щоб гармонізувати людські здібності, забезпечувати єдність особи, оселяється де завгодно в людському тілі. Якби можна було управляти всесвітом на свій розсуд і відняти у всіх душ ті частки їх оселі, які їм не потрібні, та якби кожную особу визначало тільки її заняття, то тоді "від танцівників залишилися б одні ступні чи щонайбільше – гомілки, від співаків – горлянка, від більшості жінок – їхні скарби, від героїв і забіяк – озброєний п'ястук, від деяких учених – безмозкий череп, від картярки залишилися б тільки кисті рук, які невпинно перебирають картами, від ненажер – щелепи, що постійно жують, від кокетки – очі, від розпусника – лише знаряддя його пристрасті, невігласи й лінюхи перетворилися б у ніщо" [13, с. 491-492].

В "експериментальній метафізиці" Мірзози душа – це лише функція органа або частини тіла, в якій вона перебуває в той чи інший момент. Мірзо́за вважає, що в більшості людей душа міститься аж ніяк не в голові (як вважають придворні філософи), а що її первісна оселя – це ноги. З часом, покидаючи ноги, душа рухається по всьому тілу, то полишаючи якусь його частину, то повертаючись до неї, щоб відтак знову покинути її. Будь-яка зміна місцеперебування душі в тілі веде до зміни економіки тілесного механізму; таким чином, всі інші члени завжди підпорядковані тому органу, в якому вона тепер перебуває.

Це дає підставу для тверджень, що жінка, душа якої перебуває на язиці, – "набридливе базікало"; жінка, душа якої живе в очах, – "кокетка"; жінка, душа якої – "то в голові, то в серці й ніде більше", – "добропорядна жінка"; жінка, душа якої зазвичай знаходиться в серці, але деколи і в "скарбах", – вірна жінка; а жінка, душа якої знаходиться "в скарбах і ніколи їх не покидає", – "похитлива жінка". Саме на тлі теорії Мірзози про "мандрівну душу" роман, який читачі сприйняли спочатку як пікантний твір про сексуальні звичаї екзотичної африканської імперії, перетворюється на серйозний філософський трактат про місцезнаходження душі.

У романі виведено ряд жіночих персонажів, душі яких, мандруючи тілом, осідають у "скарбах". І хоча всі вони заявляють про свою порядність, про млявість у сексуальному відношенні або про вірність своїм чоловікам, насправді – це "похитливі", інакше кажучи, сексуально розбещені створіння.

Жінки заявляють про свою чесність або вірність голосом, який виходить з їхньої голови, проте їхнє тіло спростовує ці брехливі твердження при зустрічах з тілами протилежної статі. Воно, не криючись, дає свідчення перед усіма присутніми, перелічуючи свої зустрічі із тілами іншої статі. Тобто голос, який виходить із голови, що традиційно вважалася оселею для душі, при перехресному допиті спростовується голосом, який лунає з тієї частини тіла, яка традиційно розглядається як найменш покірною голові, розуму. Отже, в романі, як переконливо доводить Міран Божович, "виписане протиборство спіритуалістичної й матеріалістичної систем" [14, с. 175].

Султан не вірить в існування душі в жінок. Він зачитує Мірзозі записи подорожніх, зморених важкими мандрами. Цих людей можновладець відрядив на далекий острів для того, щоб вони набралися там мудрості. На цьому острові жерці, підбираючи подружні пари на вівтарі кохання, ретельно стежать за тим, щоб "скарби" нареченого й нареченої ідеально збігалися за формою, за розміром і за температурою, а на найбільш темпераментних осіб покладають почесний обов'язок служити всьому суспільству [15, с. 156].

В цьому епізоді неважко побачити іронічний перифраз сексуальних утопічних ідей Кампанелли: "...начальники визначають, хто здатний, а хто ні до злягання, які чоловіки й жінки за будовою свого тіла найбільше підходять одне одному..." [16, с. 157]. "Насправді, о чужоземцю, – продовжив верховний жрець, уважно придивляючись до мене, – все на світі умовне – думки так само, як і упередження. Злочином ви називаєте те, що у нас вважається вчинком, приємним для божества. У нас вважалася б гідною осуду та дівчина, яка, досягнувши віку тринадцяти років, жодного разу так і не наблизилась до вівтаря, і її батьки справедливо докоряли б їй за це" [13, с. 447]

Мірзога шокована подібними заявами. А султан зазначає, що, якби вона не була такою розумною і тільки захоплено слухала його, то це могло б їх тісніше зблизити. Он в остров'ян кожна людина займається своєю справою. А в Конго кожна – не своєю. Хоча і тут, і там люди дуже смішні. Адже у сфері моди закони для розумних людей диктують справжні шаленці, так само, як для чесних жінок закони, за іронією долі, видають куртизанки.

Султан пропонує укласти угоду: якщо він знайде хоча б одну чесну жінку, то подарує Мірзозі замський палац і розкішну порцелянову мавпочку. Любитель парадоксів, неоднозначності Дідро використовує цей символ для увиразнення своєї позиції. Порцелянова мавпочка означає насамперед сповнення потаємного бажання тієї особи, яка нею володіє. Така статуетка може нагадувати і про безтурботне дитинство. Але в цьому випадку йдеться про інший, глибший сенс. Мавпочка сприймається чимось на зразок ляльки, порцелянової і витонченої, яка символізує застиглу, неживу жіночу красу. Інакше кажучи, від багатьох явищ, в яких певна передбачувана сутність представлена як відносна властивість, що легко зникає і перетворюється на свою протилежність, існуючи в певних явищах поряд з іншими властивостями, думка переходить до однієї такої речі, в якій пошуковувана властивість

представлена сама по собі, але не у відношенні, а в абсолютному сенсі, і не як властивість, а як певна невід'ємна визначеність, тотожна самій речі, або, як у цьому випадку, навіть як певний предмет.

Мангогул впевнений у своєму виграші, бо що вже там казати, коли навіть мила Егле, образившись на свого чоловіка, готова беззастережно віддатися Альманзору. Зате Фрікамона, яка провела свою юність у монастирі, не допускає чоловіків і на поріг; вона живе в оточенні цнотливих дівчат, виділяючи особливою увагою подружку Акаріс. А от пані Калліпіга скаржиться на те, що її коханий Міроло не звертає на її "скарби" жодної уваги, а віддає перевагу іншим забавам. Султан у захопленні від чеснот згаданих пань, хоча Мірзоа не поділяє його захоплення.

Фривольність "Нескромних скарбів" – не самоціль, а лише форма соціальної критики [4]. При цьому слід мати на увазі особливість Дідро-філософа, якому не властиве ставлення до світу як до статичного витвору. Показова в цьому плані оцінка письменника В.Віндельбандом: "...ми не знаходимо в нього незмінного чи однорідного мислення... Цей хамелеоноподібний геній був необхідний для того, щоб поєднати в одній особі й довести до повного злиття всі складові елементи часу з тією метою, щоб пережити їх як еволюційні фази індивідуума" [17].

Дідро не надто переймався процесами систематизації в мистецтві, його більше приваблювала антична модель мудрування: "він вчив, як Сократ" [18], – зауважує один із біографів Дідро К. Розенкранц. Тут слід зазначити, що філософ ототожнювався з носієм чистого знання, функція якого – тільки розпитування, що знайшло вираження у відомому вислові Сократа "я знаю, що я нічого не знаю". Водночас допускається, що знання можна знайти лише шляхом пізнання когось іншого, а для цього необхідні процедури очищення й уточнення, що здійснюється за допомогою постановки питання про сутність тих чи інших феноменів.

Стосовно творчої манери Дідро, то найбільш точним видається її визначення як "іронічної свідомості". Інакше кажучи, Дідро – це такий "іронічний" суб'єкт, для якого "дана дійсність вже цілковито втратила свою законність, вона здається йому недовершеною формою, яка лише скоує рух. Проте нового він не знає, він знає тільки те, що сьогоднішнє вже не відповідає ідеї" [19].

Через те при інтерпретації роману Дідро ми не можемо спиратися тільки на принципи переконливості герменевтики, на виявлення прихованих резервів мови, що допускає можливість деконструкції. Не менш важливим видається застосування прийомів майевтики, яка виходить із можливості іронії, тобто вживання форм не в такому вигляді, як це практикувалося раніше. Майевтика вбачає в метамові певну чужорідність тексту, завдяки чому між текстом та його описом можна завжди виявити ігрові відношення. Інакше кажучи, згідно з Р. Бартом, майевтика знімає антиномію акратичної та енкратичної мови, оскільки тільки в ній допускається змішання різних видів мов, утворюється так звана гетерологічність знання, мові надається карнавального виміру [20, с. 539-540].

В цьому плані продуктивним виявляється, зокрема, принцип бриколажу ("інтелектуальних саморобок"), який блискуче застосував

К. Леві-Стросс, змальовуючи міф із трьох різних точок зору (як структуру, тривалість і феноменологію), як незводимі воєдино три описи, що розкривають саму сутність міфу. Таким чином, майевтика, будучи повивальницею думки, виступає інструментальним способом розуміння тексту, яке допускає одночасне прочитання одного й того ж тексту різними стратегіями: то як відображення дійсності, то як зразок стилю, то як можливість пародії [21].

Розвиваючи тему відвертих зізнань, Дідро через відступи й вставні новели пародіює засідання академіків, "видатних вчених у галузі природної історії, фізики й математики", які досліджують феномен "промовляючих скарбів" у душі прожектерів Світу, висміює пристрась світських дам до картярства й пліток, їхнє захоплення домашніми папугами, мавпочками, мопсами та лівретками. Дошкуляє він і "кофейним політикам", здатним натворити більше дурниць, аніж їх наговорити; петиметрам – паразитуючим аристократам, які хизуються своїми нескінченними любовними перемогами; єзуїтам, що оголошують базікання скарбів "предметом своєї компетенції"; розпусним браманам-духівникам, новоявленим Тартюфам і навіть самому Людовику XV та його фаворитці мадам де Помпадур, яких сучасники впізнавали в образах Мангогула і Мірзози [22, с. 24].

Сум'яття, викликане в суспільстві відкритими зізнаннями "нескромних скарбів", породило появу шарлатанів, які "винайшли" спеціальні намордники для базік-скарбів, що начебто могло змусити останніх замовкнути. Це дало підставу для широкої спекуляції намордниками, затвердженими Академією наук, що, звісно, ніяк не розв'язувало проблеми. З іншого боку, браміни, ці суворі охоронці моральності, стали проповідувати, що все це – зло і що послане воно згори Господом Богом на знак покарання за катастрофічний занепад моралі. Сама ж академія, як вищий орган наукової філософської думки королівства Конго, теж не могла залишатися осторонь загального сум'яття. Дідро іронізує, розвінчуючи спекулятивні, метафізичні, абстрактні, "наукові" концепції знаменитих філософів і мудреців, їхні безпорадні й комічні спроби розгадати надприродний феномен – "промовляючі скарби".

У суперечках Мангогула з підлеглими знайшли вираження проблеми, які хвилювали сучасників Дідро: суперечка "про давніх і нових", полеміка послідовників Декарта й Ньютона (прихильників різних теорій вихору та гравітації), Люллі й Рамо (мається на увазі дискусія довкола теоретичних праць композитора Жана Філіпа Рамо (1683 – 1764) та засновника французької оперної школи, творця ліричної трагедії та оперної увертюри Жана Батіста Люллі (1632 – 1687)). В главі "Сон Мангогула", одній із найважливіших у романі, про що свідчить вже сам її заголовок – "Можливо, найкраща і найменш читана в цій книзі", – Дідро утверджує перевагу емпіричного знання над абстрактними теоріями.

Фаворитка Мірзога, згідно з парі, прагне переконати султана в існуванні чуттєвої (тобто вірної) жінки. Але кожний реальний дослід тільки підтверджує правоту Мангогула і лише зриває чергову маску, що налаштовує султана на дедалі сумніші роздуми щодо влади лицемірства.

Особливе місце в цьому плані займає 38-ма глава, в якій розгортається гостра полеміка довкола літератури. В ході суперечки озвучуються основні аргументи, що їх наводять учасники полеміки про "давніх і нових" – Мангогул, Мірзоа, літній придворний Селім і письменник Рикарик – людина ерудована, але все ж не закостеніла, допитлива. Рикарик критикує давніх авторів, Селім же відстоює сучасних драматургів, які описують реальні людські почуття. "Яке мені діло до правил – мені аби тільки подобалося!" [13, с. 521]. Мірзоа засуджує нових драматургів за пристрась до велемовної декламації, а їхні п'єси – за переобтяженість подіями, які руйнують ілюзію достовірності. "Я не знаю правил, але я знаю, що подобатися й розчулювати може одна тільки правда. Я знаю, що довершеність вистави полягає у такому точному відтворенні будь-якої дії, коли глядач, перебуваючи в певному обмані, уявляє собі, начебто він присутній при цій самій дії. А чи існує щось подібне у трагедіях, які ви нам так розхвалюєте?" [13, с. 522].

Намагаючись вирватися з рамок раціоналістичного мислення, Дідро сміливо використовує оніричні прийоми, аналізуючи сновидіння – дивовижне поєднання образів підсвідомого. ("Під час сну, – повчав Асмодей (персонаж "Кульгавого біса" Лесажа. – *I.M.*), – природа скидає з себе шори розуму й доброчинства"). Вночі Мірзозі сняться величні статуї знаменитих письменників і мислителів різних епох. Похмури догматики обкурюють їх ладаном, що, звісно, шкодить пам'ятникам, а пігмеї обплывують їх, однак це не завдає статуям жодної шкоди. Інші пігмеї відрізають живим головам носи й вуха, підправляючи в такий спосіб класиків.

Ще раніше, вимучений постійними мудруваннями, султан бачив власний сон. Йому наснилося тоді, що він на дивовижному гіппогрифі залетів у величезну будівлю, яка зависла в затуманеному просторі. Тут було повно напівголих калік та потвор із набундюченими обличчями. В одного з них – надто маленька голова, в іншого – надто короткі руки. Балансуючи на кінчику голки, якийсь дідуган, майже цілковито голий, пускає мильні бульбашки в натовп, а той намагається підкинути їх до небес.

"Де я? І що це за люди?" – запитує Мангогул, не розуміючи, що коїться довкола нього. "Я Платон, – пояснює султанові людина з привітним обличчям і посмішкою на вустах. – Ви перебуваєте в країні гіпотез, і всі ці люди – творці різноманітних систем". "А що, в Сократа теж була соломинка і він теж пускав бульбашки?" – вражено запитав султан. "Ні! Ні! – відповів Платон. – Не таким чином заслужив він від богів ім'я наймудрішої людини. Все своє життя він займався лише обробкою розуму і вихованням сердець. Цей секрет зник разом з його смертю. Сократ помер, і з ним минула чудова пора філософії. Ці клаптики тканини, якими благоговійно прикрашають себе творці систем, – не що інше, як клаптики від одяжі Сократа..." [13, с. 500]. Хто ж позбирає до купи ці клаптики? І тут султан раптом помічає кволе немовля, яке буквально на очах перетворюється в могутнього велетня, що зі смолоскипом у руці осяває весь світ. Це – Досвід, який одним ударом руйнує хистку будівлю гіпотез.

Чародій султана – Блокулокус, на прізвисько Порожній Сон, дає своє тлумачення цим нічним видінням. Справа тут начебто у відносності нашого сприйняття. Адже і в реальній дійсності ми сприймаємо одних людей за розумників, інших за сміливців. Старі дурепи, наприклад, вважають себе красунями, а вчені мужі публікують свої нічні марення у вигляді наукових праць тощо.

Ця глава зацікавила видатного німецького драматурга й теоретика театру Г.Е. Лессінга, який переклав її для своєї "Гамбурзької драматургії". При цьому він зазначав: "Безумовно, у Дідро були свої причини висловити задушевні думки у такому творі, розумна людина часто говорить спочатку жартома про те, що має на меті повторити згодом серйозно". Справді, вустами Селіма і Мірзози Дідро викладає ряд ідей (зокрема, про необхідність природного зображення подій), які лягли в основу його теорії драми.

Важливе місце в романі займають також 18-та та 19-та глави, в яких письменник пародіює жанр утопій, подаючи розповіді про щасливих жителів далеких країн, які просунулися вперед шляхом вдосконалення суспільної моралі. В наступних главах, де мова йде про подорожі Селіма, розвиваються фривольні мотиви виховання, які вже були знайомі читачам із "Перських листів" Монтеск'є. Інакше кажучи, монологи, відступи та вставні новели створюють діалогічне тло, ілюструючи естетичні погляди автора "Нескромних скарбів". "Я називаю прекрасним все те, що містить у собі щось здатне пробудити в моїй голові ідею стосунків, а прекрасним по відношенню до себе – все те, що пробуджує цю ідею", – писав Дідро у статті "Філософське дослідження про походження і природу прекрасного" [23, с. 377].

Дідро був блискучим естетиком-матеріалістом і категорично відкидав той погляд, що людина володіє вродженою здатністю розрізняти потворне від прекрасного. Розглядаючи художню творчість як наслідування природи, він вводив в естетику такі категорії, як правдивість, природність або ж, навпаки, манірність. При цьому він вимагав від художника творчості, без чого не можна досягти художнього ефекту. Навіть природне в мистецтві виникає внаслідок певного творчого зусилля, а не як бездушне копіювання натури.

Дідро ставив перед мистецтвом не тільки зображальні, але й виховні завдання. Естетичний вплив художнього твору, на його думку, багато в чому залежить від того, які моральні питання він вирішує, як він впливає на свідомість і на душу людини.

В цьому зв'язку слід зазначити, що в зображенні людських пристрастей, поривів людської плоті французьке Просвітництво виявляє чимало споріднених рис з італійським Ренесансом. Культура Ренесансу розірвала пута похмурого середньовіччя, яке сковувало й пригнічувало думку, засуджувало пристрасті й пориви душі. Таким чином, французьке Просвітництво виступало прямим спадкоємцем італійського Ренесансу як у галузі філософії, так і у сфері літератури та мистецтва.

Поки султан шукав добродішних пань, шістдесятирічний Селім – ставний, благородний, вишуканий, мудрий, у молоді роки – улюбленець всіх чарівних жінок, а на старість пошанований всіма державний

службовець, зізнається, що він так і не зміг до кінця збагнути природу жінок і тому може їх тільки обожнювати. В останні п'ять років він переживає ніжне почуття до чарівної Фульвії. Султану здається, що саме Фульвія є зразком жіночої вірності, тому він поспішає випробувати її "скарби". Та, як з'ясовується, ця титулована пані, бажаючи врешті-решт отримати собі спадкоємця, вже десять років поспіль беззастережно віддається різним чоловікам.

Ображений Селім хоче покинути двір і стати філософом, та султан затримує його в столиці, де Селім продовжує користуватися загальною шаною. Він розповідає Мірзозі про "гарні старі часи", про "золотий вік Конго", коли ще царював дідусь Мангогула, султан Каноглу (натяк на Людовика XIV). Так, тоді було багато придворного блиску – але ж яка злиденність і яке безправ'я! Мірилом величі правителя є насамперед добробут його підлеглих. А Каноглу перетворив своїх придворних на маріонеток, та й сам став маріонеткою, якою управляє стара фея (натяк на маркізу де Ментенон).

Султан тим часом робить останню спробу – випробовує "скарби" Заїди – панії з бездоганною репутацією. Серце й "скарби" красуні в один голос заявляють, що вони кохають Зулеймана (хоча Заїда одружена з огидним їй Кермадесом.). Султана все-таки вражає образ вірної і прекрасної Заїди – і він сам відкрито пропонує їй свою любов. Отримавши рішучу відмову, Мангогул повертається до своєї чарівної Мірзози. А вона, прихильниця високих принципів, які аж ніяк не в'яжуться ні з її віком, ні з її становищем, ні з її статурою, вихваляє платонічне кохання.

У султана й Селіма подібні заяви викликають сміх, адже без поклику плоті кохання неможливе! Для прикладу Селім наводить історію красеня Гіласа. Великий ідол позбавив Гіласа здатності задовольняти свою пристрасть і передрік, що його може вилікувати тільки така жінка, яка не розлюбить його й тоді, коли дізнається про його горе. Всі жінки – навіть палкі прихильниці платонічного кохання, підстаркуваті й незаймані весталки – оминають Гіласа. Лише прекрасна Іфіс виліковує юнака, хоча на ній самій лежить таке ж саме прокляття. Гілас так бурхливо виявляє їй свою вдячність, що це загрожує поверненням хвороби.

Під кінець експериментів з обручкою надходить звістка про смерть Суламека – невдатного танцівника, який отримав місце придворного вчителя танців лише завдяки своїм коханкам, а затим і сам вибився на посаду великого візиря вже завдяки своїй улесливості; на цій посаді він і продрімав п'ятнадцять років. Під час велемовної надмогильної промови, яку виголошував проповідник Брорубубу, Мірзога, яку брехня доводила до істерики, впадає у летаргію. А Мангогул, зневірившись в існуванні добродесних жінок, випробовує силу обручки (всупереч угоді) на самій фаворитці; спочатку він робить це тільки для того, щоб пересвідчитися, чи жива вона ще, чи ні.

"Скарби" Мірзози зізнаються в непорушній вірності султану. Фаворитка виходить зі стану летаргії, але вона ображена порушенням угоди. Султан, навпаки, в захваті від її зізнання і клянеться, що кохатиме її довіку. Пробачивши правителю порушення угоди, фаворитка все ж благає повернути обручку Кукуфі й більше не тривожити ні її серце, ні всю країну.

Дідро, як просвітитель, віддавав перевагу виховній функції мистецтва перед пізнавальною та естетичною. В цьому його сила й водночас слабкість. Його турбувало те, що сучасна епоха не сприяла розвитку мистецтва, що в ній було мало безпосередніх натур, що природна людина витіснена бундючним вельможею чи вченим-раціоналістом. Філософський розум вбиває поетичну фантазію, а Дідро цінує хвилясту лінію більше, ніж пряму, оскільки будь-яка прямолінійність асоціюється в його свідомості зі статичністю.

Вразливість естетичного вчення Дідро проявляється в тому, що воно веде до розбіжності моральних та естетичних критеріїв. Естетично прекрасне, згідно з теорією Дідро, – це буяння пристрасті, а норми соціальної моралі, навпаки, вимагають їх упокорення. Отже те, що прекрасне, з моральної точки зору може не становити жодного поетичного інтересу, і, навпаки, нестримність у почуттях, яка часто веде до порушення моральних норм, надзвичайно виграшна з погляду поетичності.

І все ж, хіба не на підставі ідеї взаємозв'язку між анекдотичними випадками, вставними новелами, листами й викривальними монологами формувався поетичний світ романів Лесажа, Монтеск'є, Дідро? Організуючи поліфонічну форму просвітницького роману, вона разом із тим породжує ідею історизму, значно глибшу, ніж проста допитливість, особливо щодо раритетів і курйозів, які так полюбили автори фривольних романів рококо, самокритичнішу, ніж наївний історизм преціозного роману, який населяв античність і середньовіччя французькими придворними. Проте не слід сприймати концепцію "Нескромних скарбів" лише як філософську пародію на еротичний роман рококо. Роман Дідро можна вважати такою ж мірою еротичною пародією на філософську повість просвітителів: специфіка поетики цього твору бачиться нам у двоспрямованості письменницької іронії, в її взаємозв'язку.

На відміну від Монтеск'є, Дідро не досягає компромісного злиття стилістики рококо з просвітницькою проблематикою, але й не прагне контамінації літературно-полемічного, пародійного й філософського пластів, як це ми бачимо у філософських повістях Вольтера. Для нього найважливіше досягнення певного взаємопереходу і взаємозаперечення гри й рефлексії, стилізації й пародії, в ході яких жанрові властивості еротичного роману рококо й філософської просвітницької повісті інтерферуються, тобто накладаються одна на одну і взаємно "приглушуються" [24]. Інакше кажучи, в "Нескромних скарбах" маємо вдалу спробу поєднання двох комунікативних стратегій – плюралістичного зіткнення думок і рефлектуючої монологічної свідомості. На наш погляд, такий принцип поєднання досягнення смислу й внутрішнього відтворення з розгортанням гри дистанційованого слова та інтелектуальної реконструкції [25, с. 172] дуже перспективний і дає змогу відкрити щось нове у близьких і, здавалося б, уже добре знайомих творах, зокрема, в пізніших романах того ж Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Ш. де Лакло, А. де Вінї, А. де Мюссе, В. Гюго та Стендаля.

1. XVIII век: между трагедией и утопией. – М., 2004. – Вып. 1.
2. XVIII век: искусство жить и жизнь искусства. – М., 2004.

3. На границах. Зарубежная литература от средневековья до современности. – М., 2000.
4. *Бондарев А.* У истоков полифонического романа // Французский фривольный роман. – М., 1993.
5. *Хабермас Ю.* Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. – 1992. – № 4.
6. *Martino P.* L'Orient dans la littérature française au XVII et XVIII ss. – Paris, 1906. – P.268.
7. *Пахсарьян Н.Т.* Поэтика романа Дидро "Нескромные сокровища" // Вестник Моск. ун-та. – Серия 9.Филология. – 1995. – № 1.
8. *Vernière P.* Lumières ou clair-obscur? – Paris, 1978. – P.67.
9. *Козлов С.Л.* Проблемы рококо и французское литературное сознание XVII-XVIII вв.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1983.
10. *Мухина Н.Ю.* Жанровая природа романа "Нескромные сокровища". К вопросу о специфике жанрового сознания Дидро: http://www.lib.csu.ru/2/1996_01/014.pdf
11. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. – М., 1994.
12. *Karrer W.* Parodie. Travestie. Pastige. – München, 1977.
13. Французский фривольный роман. – М., 1993.
14. *Bohović Miran.* Diderot's Historical Materialism // Jahrbuch 2001/2002. – Essen: Kulturwissenschaftliches Institut im Wissenschaftszentrum NRW. – 2002. – S.171-186.
15. *Goldberg R.* Sex and the Enlightenment. – Cambridge, 1984. – P.152
16. *Кампанелла Т.* Город Солнца // Утопический роман XVII-XVIII. – М., 1971.
17. *Виндельбанд В.* История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками: В 2 т. – СПб, 1902. – Т.1. – С. 327-328.
18. *Rosenkranz K.* Diderot's Leben und Werke: In 2 Bänden. – Leipzig, 1866. – Bd. 2, S.410.
19. *Куркегор С.* О понятии иронии // Логос. – 1993 – № 4 – С.177.
20. *Барт Р.* Война языков // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
21. *Шатин Ю.* Герменевтика и майевтика как два способа понимания текста / Критика и семиотика. – Вып. 3/4. – 2001. – С.164-168.
22. *Михайлов А.Д.* Первый роман Дидро // Дидро Д. Нескромные сокровища. – М., 1992.
23. *Дидро Д.* Избранные произведения. – М.-Л., 1951.
24. *Пахсарьян Н.Т.* Пародия, травестия, пастиш в жанровой эволюции романа от барокко и рококо (тезисы доклада) // <http://natapa/rnsk.ru/biblio/works/parody/htm>
25. *Жанетт Ж.* Фигуры: В 2 т. – М., 1988. – Т.1. – С.172.

Summary

The article is devoted to the analysis of a little known Diderot's novel in the context of the french literature of XVIII century. Using the methodes of hermenevtics and majevtics there is an attempt to read the novel from the standpoint of interaction of different genre layers play with a distance word, communicative strategics in the light of discussions between materialists and cartesiasts about soal and body.

Key words: tradition, interpretation, context, hermeneutics, maieutics.