

10. Фесенко В.І. Зарубіжна література. Підручник для 8 класу. Ч.2. – К.: Бліц, 2004. – 302 с.

11. Висоцька Н.О., Пацанівська Л.І., Фесенко В.І. Зарубіжна література. Підручник для 8 класу. Ч.1. – К.: Бліц, 2004. – 304 с.

## СЕМАНТИКА НАЗВИ П'ЄСИ “АТЛАСНИЙ ЧЕРЕВИЧОК” ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

*Тетяна БІЛЯШЕВИЧ*

Київський національний лінгвістичний університет

Чому Поль Клодель (1868–1955) назвав свій найвідоміший твір “Атласний черевичок”? Щоб відповісти це запитання, слід звернутися до низки картин голландських живописців, які французький драматург і мистецтвознавець проінтерпретував в есе “Око слухає” та “Контакти й обставини”. Залучення до аналізу п'єси живопису Рембрандта, Яна Вермеера, Яна Стена, Пітера де Гоока, Ніколаса Маса, Мейндерта Гоббеми та Вінсента ван Гога дозволяє виявити щонайменше чотири семантичні нюанси образу черевичка: 1) смирення перед Богом; 2) угоди з Ним; 3) сподівання на Його дар та 4) символ дороги до Нього.

**Ключові слова:** символ, інтермедіальність, голландський живопис, бароко, література християнського відродження Франції.

Почему Поль Клодель (1868–1955) назвал свое самое известное произведение “Атласный башмачок”? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратиться к ряду картин голландских живописцев, которые французский драматург и искусствовед проинтерпретировал в эссе “Глаз слушает” и “Контакты и обстоятельства”. Включение в анализ пьесы живописи Рембрандта, Яна Вермеера, Яна Стена, Питера де Хооха, Николааса Маса, Мейндерта Хоббеми и Винсента ван Гога позволяет выявить, по крайней мере, четыре семантические нюанса образа башмачка: 1) смирение перед Богом; 2) завета с Ним; 3) надежду на Его дар и 4) символ дороги к Нему.

**Ключевые слова:** символ, интермедиальность, голландская живопись, барокко, литература христианского возрождения Франции.

Why is Paul Claudel's (1868-1955) most famous work named “The Satin Slipper”? In order to answer this question it is necessary to refer to some pictures by Dutch painters interpreted by Claudel in his essays “The Eye Listens” and “The Contacts and the Circumstances”. The analysis of Rembrandt's, Johannes Vermeer's, Jan Steen's,

Pieter de Hooch's, Nicolas Maes', Meindert Hobbema's and Vincent van Gogh's paintings reveals at least four semantic nuances of the slipper's image: 1) meekness before God, 2) covenant with Him, 3) hope for His gift and 4) symbol of the road to Him.

**Key words:** symbol, intermediality, Dutch painting, Baroque, Christian Revival literature in France.

З надзвичайно плідного доробку Поля Клоделя (1868–1955), що разом з творчістю Ф. Моріака, Ж. Бернаноса, Ш. Пегі, Л. Блуа та ін. становить таке важливе для французького письменства явище, як література християнського відродження, україномовний читач знайде лише переклади низки поезій, здійснених Ю. Кленом і М. Драй-Хмарою, та п'єс “Благовіщення Діви Марії” й “Атласний черевичок”, які зробили А. Перепада і Г. Малець відповідно. Щодо наукового освоєння текстів митця, то перед українським гуманітарієм відкривається неозора цілина: у нас немає ґрунтовних досліджень, присвячених його поезіям, драмам, мистецтвознавчим роботам, есеїстиці, щоденникам та ексегетичним творам.

У запропонованій статті здійснено спробу почати заповнювати цю лакуну, проаналізувавши п'єсу “Атласний черевичок” (1919–1924) за допомогою інтермедіального підходу. Мета цієї розвідки полягає в тому, щоби з'ясувати, які семантичні коди закладено у назву основного драматичного твору П. Клоделя, адже заголовок є нічим іншим, як “первинною авторською інтерпретацією художнього цілого” [4, с. 13]. При цьому, керуючись підказкою самого П. Клоделя, яку він дав у передмові до англійського перекладу своєї п'єси [6, с. 975], видається перспективним прочитати цей твір за допомогою голландського живопису, зокрема тих полотен, які письменник проінтерпретував у своїх есе “Око слухає” та “Контакти й обставини”.

Основна сюжетна лінія п'єси “Атласний черевичок” вибудовується навколо історії кохання Доньї Пруезе та Дона Родріго. Донья Пруезе, котру віддали заміж за нелюбого й набагато старшого за неї суддю Дона Пелажіо, не може протистояти коханням, що запалив у ній Дон Родріго. Їхній зв'язок триває недовго. Молода жінка вирішує спокутувати перелюб у служінні християнам в Африці. Невтішний Дон Родріго за наказом короля їде керувати Південною Америкою. Лише після десяти років перипетій герої знову зустрічаються: Донья Пруезе перед своєю мученицькою смертю віддає Дону Родріго їхню доньку. З часом Дон Родріго переживає навернення і також присвячує себе Богу.

Ці події розвиваються на складному історичному тлі кінця XVI – початку XVII ст., позначеному протистояннями між християнами та мусульманами, релігійними війнами між католиками й протестантами в Європі, боротьбою за вплив у Новому Світі.

Образ атласного черевичка в п'єсі з'являється лише один раз. У п'ятій сцені першого дня є епізод, коли Донья Пруезе звертається до Діви Марії, щоби та вберегла її від гріха, до якого схиляється її серце. Разом з молитвою молода жінка віддає Святій Діві свій черевичок: *“Та щойно потягнуся я до зла, нехай зроблю це із кульгавою ногою! поставлений вами бар'єр, якщо захочу подолати, нехай зроблю це із підрізаним крилом!”* [2, с. 44]. Черевичок у цьому епізоді метонімічно пов'язаний з тілом героїні: *“Тримайте, Діво-Мати, у своїй руці нещасну мою ніжку!”* [Там само]. В такий спосіб Дона Пруезе хоче приборкати бунтівливий дух, що запалив у ній Дон Родріго.

Щоб увиразнити тему непокори, П. Клодель вдається до прийому сюжетної редуплікації. Так, у драмі тема бунтарства, втілена у мотиві втечі жінки, повторюється щонайменше п'ять разів. Донья Пруезе залишає свого чоловіка, аби зустрітися з Родріго. Її родичка Донья Музика тікає світ за очі від силоміць посватаного їй погонича волів заради омріяного *“короля Неаполя”* [2, с. 73]. Закохані Донья Ізабель і Дон Луїс також планують втечу, щоби уникнути насильного шлюбу. Різничиха відмовляється від усталеного життя, лише б не бачити свого нареченого – *“чарівного власника м'ясної крамниці”* [2, с. 311]. Сім-Шпаг тайкома залишає свого батька Дона Родріго й пливе назустріч коханню – Хуану Австрійському – майбутньому переможцеві у битві під Лепанто.

Дух бунтарства у творі властивий також чоловікам. Саме він єднає антагоністів твору – сміливця Дона Родріго й ренегата Дона Каміліо. Обидва підкорюють далекі краї: Дон Родріго – Америку та Азію, Дон Каміліо – Африку. У своїх небезпечних авантюрах вони покладаються виключно на свої сили. У молитві до Бога Отець-Єзуїт так характеризує свого брата Дона Родріго: *“...Гадає він, що його справа – не чекати, а здобувати й володіти / Чим тільки можна, так, ніби є щось, що Тобі не належить і де нема Тебе”* [2, с. 19]. Подібною є життєва позиція Дона Каміліо (його ім'я, до речі, перегукується з ім'ям непоступливої сестри письменника Камілли Клодель – учениці та помічниці відомого скульптура Огюста Родена): *“...І вічно хтось над нами, – я задихаюсь!”* [2, с. 32].

Але з часом Родріго, на відміну від Дона Каміліо, упокорюється перед Богом. Це смирення символізує особливий тілесний гандж. Разом з Доньєю

Пруезе вони утворюють пару персонажів, котрі кульгають: вона – тому що взута в один черевичок, він – через те, що втратив ногу в битві з японцями.

Прекрасно знаючи Святе Письмо, навіть пишучи екзегетичні твори, П. Клодель часто наділяв свої образи біблійними конотаціями. Зокрема, Дон Родріго і Дона Пруезе своєю впертістю нагадують біблійного Якова, якому Бог вивихнув суглоба, внаслідок чого він *“кульгав на своє стегно”* (Буття 32:32). Але для Якова ця фізична вада створювала незначну прикрість, порівняно з отриманими благословеннями. Це ж стосується клоделівських персонажів.

Окрім того, у третій сцені першого дня герої тлумачать притчу про блудного сина (Лука 15:11–32). Цей біблійний образ становить основу п'єси “Атласний черевичок”, протагоністи якої, звідавши гірких плодів абсолютної незалежності, також повертаються до свого Отця. В есе “Око слухає” письменник звертається до відомої живописної інтерпретації цієї притчі – картини Рембрандта “Повернення блудного сина” (1666–1669) [5, с. 265]. На полотні *“великого голландця”* [5, с. 195] представлено щемливу сцену зустрічі батька з сином. Променем світла увиразнено смисловий центр картини – ніжні обійми люблячого батька та схилену на коліна постать змученого сина. В око впадає зворушлива деталь: ліва нога юнака боса. Можливо, через хвилювання і поспіх він загубив одну пантофлю, і вона так і залишилася лежати поруч, символізуючи смирення сина. До речі, у Біблії входження на територію присутності Святого Бога передбачає смиренне роззування (Вихід 3:5).

Можна й по-іншому витлумачити образ знятого взуття. Серед єврейського народу побутувала своєрідна практика надання чинності тій чи іншій угоді: *“А оце було колись серед Ізраїля на викуп, і на заміну, і на ствердження кожної справи: чоловік здіймав сандалю свою, і давав своєму ближньому, і це було свідоцтвом серед Ізраїля”* (Рут 4:7). У цьому випадку зняте взуття підкреслює серйозність намірів блудного сина, котрий цим жестом демонструє прагнення відновити завіт зі своїм Батьком. Так само й черевичок Доньї Пруезе становить знак, що засвідчує бажання героїні, всупереч усім перешкодам, перебувати разом зі своїм Творцем.

Ідея очікування на чудесний подарунок також пов'язана з образом черевичка. На цю думку наштовхує картина “День святого Миколая” (1665–1668) Яна Стена (1626–1679), до якої П. Клодель закликає “прислухатися” в есе “Око слухає” [5, с. 249]. На картині голландського майстра представлено день святого Миколая, котрий в католицькій

традиції відзначають 6 грудня. Це свято насамперед люблять діти, оскільки сподіваються отримати подарунки у напередодні виставлене взуття. Власне, навколо двох дитячих черевиків і розгортаються бурхливі емоції. Маленький черевичок на передньому плані вже порожній, його вмістилище міцно тримає святково вдягнена дівчинка, це й лялька, й солодощі, які вона ні за що не дасть подивитися матері, котра простягає до неї руки. На другому плані всю увагу сфокусовано на більшому черевикові, власник якого гірко плаче. Напевно, святий Миколай вже не вважає цього підлітка за свого підопічного, а тому нічого йому й не залишив. Але турботлива бабця жестом кличе заплаканого онука в іншу кімнату, де на нього, звичайно, вже чекає компенсація. А на задньому плані серед цієї напруженої “розмови” [5, с. 248] очей і рук скромно сидить спокійний батько, завдяки якому й вдалося влаштувати це свято.

У клоделівській поезії “Святий Миколай” (1913) єпископ з Мирри теж виступає як дароносець. Насамперед з його приходом закінчилася “*гнила осінь*”, і “*земля отримала від небес пухнасті шата*” – сніжний покрив, що, як чистий аркуш, своєю білизною налаштує на новий лад [6, с. 463]. Проте найцінніші дари святий приготував дітям, адже він – “*той, хто може увесь цей світ, де не так і весело жити, підкинувши зірок, дзвіночків, помпонів та мішури, перетворити у рукотворний рай, у величезний зал для гри*” (Цей фрагмент перекладено українською з надзвичайно вдалого російського перекладу Ольги Седакової [3, с. 410]).

У п’єсі “Атласний черевичок” святий Миколай з’являється у Празі невдовзі після битви під Білою Горою (як відомо, цей бій становить один з найбільш кривавих конфліктів Тридцятилітньої війни, у ньому чеські протестанти зазнали нищівної поразки від католицьких військ Габсбургів). Святий приходить, щоби принести радість дітям і зігріти замерзлих [2, с. 184], щоб у засніженому з нагоди свята краї, нарешті, запанував спокій: “*Ніхто вже не принижує нікого, католики й понурі протестанти – усе з’єдналося, завмерло, навіть ріки відносити і розділяти перестали, ніщо не зворухнеться*” [2, с. 183].

Окрім ідеї смирення та сподівання на дар, образ взуття асоціативно пов’язаний з дорогою. До такої аналогії спонукає аналіз картини Вінсента ван Гога “Черевики” (1886), яким П. Клодель розпочинає есе “Роздуми над парою взуття” (1938): “*Ось два важкі шкіряні черевики, вони брудні, геть зношені, розлізли, але живі й ще досі містять сліди безкінечної дороги та якогось страшного терпіння*” [5, с. 1242]. Образ дороги письменник вичитує у, здавалося б, абсолютно статичних композиціях. Так, у нарисі

“Дорога в мистецтві” (1937) погляд П. Клоделя динамізує жанровий живопис Пітера де Гоока та Яна Вермеєра, увиразнюючи на їхніх полотнах образ дороги, прихований в анфіладах кімнат, вигинах коридорів, просторі вулиці (приміром, “Вуличка” Вермеєра (1657–1658) та “Дворик у Делфті” Гоока (1658)). Ту ж інтерпретаційну стратегію мистецтвознавець застосовує до картин Рембрандта “Блудний син” (1666–1669) та “Філософ у роздумах” (1632), де дорога присутня лише як натяк: “*Цю дорогу, яка колись захотіла блудного сина й розчинила в далечині горизонту, Філософ Рембрандта згорнув всередину, зробивши з неї ці гвинтові сходи, котрі допомагають йому зійти до самого дна власних роздумів*” [5, с. 265]. Бачимо, що навіть алюзія на простір дороги вабить П. Клоделя потужним сюжетотворчим потенціалом, котрий у конденсованій формі міститься також у назві п’єси “Атласний черевичок”, а у самому тексті драми розгортається у надзвичайно динамічну картину світу.

Слід зазначити, що дорога відіграла важливу роль у клоделівській біографії. П. Клодель багато подорожував, оскільки поєднував поклик письменника з дипломатичною діяльністю. Впродовж 46 років він служив Франції як консул і посол у різних країнах світу – США (1893–1895, 1927–1933), Китаї (1895–1909), Японії (1921–1927), Бразилії (1917–1918), виконував важливі дипломатичні завдання в Німеччині, Данії, Бельгії, Чехії.

“*Завдання людини полягає в тому, щоб не залишатися нерухомою*”, – пише П. Клодель в есе “Дорога в мистецтві” [5, с. 263], і цей імператив уповні втілюють герої п’єси “Атласний черевичок”. Дорога є їхнім постійним супутником і представлена в п’єсі вкрай різноманітно. Це й морські простори, й іспанські путі, й Аппієва дорога в Італії, це також збудований під проводом Дона Родріго шлях, “*котрий із двох розрізнених Америк робить одну*” [2, с. 265]. Дорога розлучає і знову поєднує героїв твору, котрі, як правило, перебувають на півдорозі, у дорозі, при дорозі. Їхня діяльність розгортається на різних материках, охоплюючи Європу, Африку, Південну Америку, японські острови.

Непосидючість клоделівських персонажів корелює з духом їхньої складної епохи, з тим напруженим світовідчуттям, що властиве бароко. Луї Дюпре визначає барокову культуру як час “*подвійного центру*”. З одного боку, він ґрунтується на ренесансному уявленні про горизонтальний світ, точкою відліку якого є людина. А з іншого – світогляд бароко вибудовує властиву середньовіччю вертикаль, осердям якої є Бог. Власне, “*напруга між цими двома центрами робить бароко складним, неспокійним і динамічним*” [8, с. 237]. Цю напругу переживають герої п’єси. Зокрема

Донна Пруезе, вручаючи Діві Марії свій черевичок, розривається між прагненням виконати трансцендентну волю та задовольнити свої почуття, що суперечать цій волі.

Земна, матеріальна дорога у творчості Клоделя часто дублюється невидимим сполученням між небом і землею. Інтерпретуючи картину Мейндерта Гоббеми “Алея в Міделгарнісі” (1689), Клодель пише: “Я ніколи не міг дивитися без щему на цю голландську картину, що зображає негарну, геть пряму, сільську дорогу <...>, що лежить між двома потворними рядами понівечених зимовою негодою дерев. Проте, дорога ця має ні з чим не зрівняне очарування, оскільки закінчується у безкінечності, у царині невидимого” [5, с. 267].

У п’єсі “Атласний черевичок” зв’язок між земним і вічним реалізується у молитві. У богословській традиції молитва розглядається як дорога, як “мандри віруючого до свого Бога” [1, с. 100]. У тексті п’єси молитва лунає тричі. Молитвою Отця-Єзуїта за Дона Родріго розпочинається дійство, протягом якого ми чуємо ще дві жіночі молитви. Донья Пруезе молиться, щоби не здійснити переступ, а Донья Музика – за мир у понівеченому війною краї та за майбутнє своєї дитини. Можливим джерелом цієї молитовної зосередженості може бути картина Ніколаса Маса “Літня жінка, що молиться” (1656), яку П. Клодель тлумачить в есе “Око слухає” [5, с. 240–241]. На картині голландського майстра представлено жінку, котра із закритими очима та складеними у відповідному жесті руками дякує Богу за їжу – суп, що парує у мисці, рибу, хліб та воду (або вино) у карафці. Ці сповнені евхаристичного підтексту об’єкти набувають ще більшої глибини завдяки присутності таких символічних речей, як ніж, піщаний годинник, відкрита й закрита книги, два ключі та дзвінок, котрі теж відсилають до Євангелій і конотують ідею скороминущості людського життя, Останнього Суду та спасіння. Усій цій композиційній цілісності загрожує представлений у правому нижньому кутку кіт, що тягне лапою білу скатертину в надії поласувати смачненьким, символізуючи таким чином лукаві наміри перервати спілкування з Всевишнім.

Але у п’єсі “Атласний черевичок” порушити цей зв’язок не так легко. Втілене у молитві невидиме сполучення між Богом і людьми у драмі увиразнюється через образ нитки. Зокрема, її використовує Ангел-Охоронець під час спасіння Доньї Пруезе та Дона Родріго. Він, як рибалка, тягне за нитку Донью Пруезе від гріха до вічного життя, а вона, в свою чергу, слугує “наживкою” [2, с. 228] для спасіння Дона Родріго. Одним із джерел цього образу можна вважати книгу пророка Осії, неточну цитату

з якої драматург наводить в інтерв’ю 1948 року [7, с. 1472]. У Біблії є такі слова: “Я тягнув їх шнурками, що людям лицюють, шнурками любові, і був Я для них, немов ті, що здіймають ярмо з-над їхньої шиї, і Я їх годував” (Осія 11:4). Саме ці слова якнайкраще передають провідну думку п’єси “Атласний черевичок”: Бог любить навіть найзапеклішого грішника і заради його спасіння не шкодує засобів.

Отже, інтерпретаційний потенціал п’єси П. Клоделя “Атласний черевичок” набуває ширшого діапазону при застосуванні до її аналізу інтермедіального підходу. Відтак, звернення до низки картин таких голландських живописців, як Рембрандт, Ян Вермеер, Ян Стен, Пітер де Гук, Ніколас Мас, Мейндерт Гоббема та Вінсент ван Гог, які французький драматург і мистецтвознавець проінтерпретував в есе “Око слухає” та “Контакти й обставини”, дозволило виявити щонайменше чотири семантичні нюанси образу черевичка: 1) смирення перед Богом; 2) угоди з Ним; 3) сподівання на Його дар та 4) символ дороги до Нього.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бьянки Э. Лексикон внутренней жизни / Пер. с итал. И. Варжанской. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. – 224 с.
2. Клодель П. Атласний черевичок / Пер. з франц. Г. Малець. – К.: Кайрос, 2007. – 408 с.
3. Седакова О. А. Четыре тома // Переводы. – Том II. – М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. – 576 с.
4. Тюпа В. Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко. – М.; Тверь, 2000. – Вып. VI. – С.11–20.
5. Claudel, Paul. Oeuvre en prose. – P.: Gallimard, 2006. – 1629 p. (Bibliothèque de la Pléiade).
6. Claudel, Paul. Oeuvre poétique. – P.: Gallimard, 2002. – 1327 p. (Bibliothèque de la Pléiade).
7. Claudel, Paul. Théâtre en 2 vol. – V. II. – P.: Gallimard, 2011. – 1875 p. (Bibliothèque de la Pléiade).
8. Dupré, Louis. Passage to Modernity. An Essay on the Hermeneutics of Nature and Culture. – New Haven: Yale University Press, 1993. – 300 p.