

МОДЕРНИЙ ЛЮБОВНИЙ РОМАН В УКРАЇНСЬКІЙ І ЯПОНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (ВАЛЕР'ЯН ПІДМОГИЛЬНИЙ І ДЗЮН'ІТІРО ТАНІДЗАКІ)

У статті розглянуто основні етапи розвитку любовного роману, а також його специфічні риси у творах Валер'яна Підмогильного і Дзюн'ітіро Танідзакі.

Ключові слова: любовний роман, інтелектуально-психологічна проза, поетика жанру.

Nina Bernadska. Modern romantic novels in Ukrainian and Japanese literature at the beginning of the 20th century (Valeryan Pidmohylny and Jun'ichirō Tanizaki)

The article focuses on the main stages of romantic novel development and on its specific features in the works by V. Pidmohylny and Jun'ichirō Tanizaki.

Key words: romantic novel, intellectual and psychological prose, poetics of genre.



Коли в середні віки з'являється термін “роман”, то його зміст асоціюється з любовним сюжетом, відтвореним романською мовою, а не латиною. Власне, любовна тема належить до вічних, і її антропологічний вимір репрезентований багатим і різноплановим комплексом мотивів, проблем, колізій, ситуацій, які є надбанням літератур усіх країн та епох.

Проте для роману, який постав на противагу епопеї саме завдяки посиленому інтересу до приватного життя людини, тема кохання й показова, і визначальна. Історія любовного роману сягає античності. Його прообразом стали “Левкіппа і Клітофонт” Ахілла Татія (II – III ст.), “Ефіопіка” Геліодора (III ст.), “Дафніс і Хлоя” Лонга (II – III ст.). Герої цих творів – закохані, почуття яких спалахує раптово, а їхня історія позначена пригодами, розлуками, стражданнями (не лише душевними, а й тілесними), але фінал завжди щасливий: молоді люди зустрічаються й поєднують свої серця у шлюбі. Недаремно такі сюжети називалися “любовними оповідями” (logoi erotikoi).

Любовні авантюри визначають і сюжетну матрицю рицарського роману, жанру середньовічної літератури, який виник наприкінці XII ст. Його герой опиняється в ситуації вибору між військовим обов'язком і куртуазним ідеалом вільної любові, і це породжує складні переживання лицаря, котрий здійснює подвиги не задля честі роду чи васального обов'язку, а заради власної слави й возвеличення прекрасної дами серця. Найбільшої популярності сягає роман про любов Трістана й Ізольди, образи яких стають синонімами ідеальних коханців (ідеться про трагічне кохання дружини корнуельського короля до його племінника).

У середньовічному романі виявляється така його ознака, як психологізм, що передбачає індивідуалізацію героя, його виокремлення із загалу, а змалювання любовної пристрасті цьому лише сприяє. Цей процес розпочинається в давньогрецькому романі, де домінує особиста доля героя, котрий, потрапляючи у вир пригод, зберігає вірність і відданість коханій (коханому). У середньовічному романі також помітне зосередження на особистій долі героя, його пристрастях, що суперечать статусу лицаря, короля, султана. Водночас, як слушно зауважує Є. Мелетинський, “ці шалені почуття, у яких виявляється індивідуальність героя, зовсім не асоціюються із психологічним кутом зору, а лише описуються на тлі лицарських і подібних до них пригод” [7, 6].

У другій половині XVII ст. у Франції М. М. де Лафайєт створює справжній психологічний роман “Принцеса Клевська” (1678), де киплять пристрасті, суперечливі людські емоції, породжені стражданням, на тлі любовного трикутника: принцеса Клевська – її чоловік – герцог Немур. Як зазначає Є. Мелетинський, “колізія фатального кохання, наявна вже в куртуазному романі, тепер переноситься в глибину людської душі і стає предметом тонкого психологічного аналізу” [7, 30]. У такій же манері написано “Історію кавалера де Гріє і Манон Леско” А. Ф. Прево (1731), “Памелу, або Винагороджену добродієністю” (1740) і “Клариссу Гарлоу” С. Річардсона (1747–1748). Зокрема, образ Манон Леско знаменуватиме такий жіночий характер, який, реалізувавшись у любовній історії, розкриватиме фемінну сутність, фатальну невловимість і згубну спокусу слабкої статі. Пізніше славнозвісні героїні П. Меріме, О. де Бальзака, Е. Бронте, Гі де Мопассана, М. Пруста, В. Набокова запозичать щось від характеру цієї французької дівчини, насамперед – її нерозгадану загадку й неоднозначну чарівність.

У XVIII ст. жанрова матриця любовного роману втілюється в романі сентиментальному, вершинним досягненням якого стала “Юлія, або Нова Елоїза” Ж. Ж. Руссо (1761), присвячена історії кохання дівчини з багатой дворянської родини і скромного вчителя. Незважаючи на станові забобони, Юлія бачить у невідомому юнакові, який служить у її будинку, людину, рівну собі за моральними чеснотами. Роман написано в епістолярній формі, і це робить читачів співучасниками душевного життя героїв, дає змогу простежувати найтонші відтінки почуттів головних героїв. Кохання зображується як поклик природи, так само органічно відтворено бунт юної закоханої проти умовностей вищого світу. Символічно, що роман Ж. Ж. Руссо названо за іменем коханої середньовічного філософа П. Абеляра Елоїзи: автор ніби по-новому розповідає історію забороненого кохання учителя й учениці, абсолютизуючи “природні почуття”. Тому твір набуває й ліричного жанрового відтінку.

У “Манон Леско” любовна інтрига вплетена в етологічну, крутіську і психологічну жанрову матрицю. Таким чином, поступово любовний роман утрачає свою “стерильність”, водночас історія кохання лишається обов’язковим складником романної колізії. Сьогодні про “чистий” любовний роман говорять хіба що у зв’язку з масовою літературою.

Предмет нашого дослідження – роман ХХ ст., якому належить творчість українського письменника В. Підмогильного, достатньо відома та об’єктивно вивчена, зокрема після поновлення імені автора в картині літературного процесу, і японського прозаїка Танідзакі Дзюн’їтіро, котрий лише наближається до українського читача (у найновішій тритомній хрестоматії з японської літератури надруковано його оповідання “Таємниця” в перекладі Ю. Бондаря [10]). Обидва письменники стрімко й успішно ввійшли в літературу, лише одному з них доля відміряла довге життя – майже 80 років, а його літературна діяльність тривала понад півстоліття (1910 і 1961 – відповідно перша та остання публікації), а другому – смерть у розквіті таланту, лише 15 років активної творчої праці, тривале забуття і справедливу реабілітацію.

У їхніх творчих біографіях помітні типологічні збіги. Так, обидва пишуть перші твори під час навчання: В. Підмогильний – в училищі, а його літературний дебют припадає на 1919 р., коли в невеличкому літературно-науковому й педагогічному збірнику “Січ” (Катеринослав) було надруковано два оповідання. Танідзакі ще у школі вирішив, що буде письменником. 1910 року він, студент третього курсу літературного факультету Токійського (тоді Імперського) університету, друкує низку оповідань у журналі “Нові течії”. Критика особливо відзначила оповідання “Цилінь” і порівнювала його то з “Таїс” А. Франса, то зі “Спокусою

святого Антонія” Г. Флобера, то зі “Саломеєю” О. Вайльда. В. Підмогильний у двадцятилітньому віці здійснює переклад “Таїс”, а пізніше – творів Вольтера, Д. Дідро, В. Гюго, О. де Бальзака, А. Доде, Гі де Мопассана, П. Меріме. Отож обидва своїми літературними вчителями вважали французьких класиків. До речі, Танідзакі протягом кількох років працював над перекладом сучасною японською мовою “головного роману” всієї японської літератури й культури “Гендзі моногатарі”, створеного письменницею Мурасакі Сікібу, яка служила при дворі японських імператорів майже тисячу років тому.

Звичайно, трагізм долі українського письменника так вражає (В. Підмогильний загинув у віці 36 років за безпідставним звинуваченням), що годі говорити про драматичні моменти в біографії японського прозаїка; однак вони траплялися. Так, у 1937 – 1945 рр., коли посилювались влада мілітаристів і реакція всередині країни, Танідзакі не прославляв імператорську армію та її подвиги, не пішов на компроміс із власним сумлінням. 1943 р. в одному із журналів з’явилося оголошення про припинення публікації роману “Дрібний сніг”, оскільки він не відповідав духу нації. Проте часопис надрукував кілька уривків із цього твору, і тоді військове міністерство наказало негайно припинити публікацію “антипатріотичного” твору. Погрози сипались на письменника й тоді, коли він, ігноруючи заборону, 1944 р. на власні кошти надрукував двісті примірників першої частини роману. Офіційна заборона твору вже відомого митця зумовлена тим, що замість уславлення війни і “священної місії” Японської імперії автор “Дрібного снігу” оспівував мирне життя й родинні цінності. Сьогодні цей роман уважають класикою японської літератури, її шедевром.

Проте оцінка творчості прозаїка не завжди була схвальною. Скажімо, в історії сучасної японської літератури, виданій російською мовою 1961 р., зазначено, що Танідзакі присвятив свою творчість здебільшого зображенню збоченьських насолод, опису розкішного одягу, житла, а це перетворювало літературу на свято, буйне торжество, підпорядковане його власним забаганкам [4, 195]. Безперечно, це було тенденційне й необ’єктивне судження про ранній період творчості письменника, викликане до життя неприйняттям за радянських часів естетизму, пов’язаного з декадансом.

У сучасному літературознавстві – українському та японському – цей етап творчості Танідзакі коментують неупереджено: по-перше, стверджується позитивний вплив Е. По, Ш. Бодлера, О. Вайльда на формування його початкових естетичних переконань; по-друге, визнано той факт, що прозаїк писав надзвичайно сміливо, ігноруючи загальноприйняті погляди, зокрема на красу, мистецтво, любов, еротичу, жінку.

Водночас найбільшим досягненням ранньої творчості Танідзакі однак вважають роман “Любов бовдура” (1925), який за любовною жанровою домінантою споріднений із романом В. Підмогильного “Невеличка драма” (1930). Отож про типологічні аналогії між цими творами.

В їх основі – історія кохання, що закінчується, однак, по-різному. Герой Танідзакі Дзедзі Кавай, син багатого поміщика, випускник промислового інституту, зустрічає 15-літню дівчину Наомі, офіціантку в кафе, куди вчашає самотній чоловік. Вона нагадує йому кіноактрису Мері Пікфорд, тобто – іноземку, досить кмітливу та привабливу. Молоді люди одружуються, і закоханий до нестями “Пігмаліон” плекає мрії про перетворення дівчини на ідеальну жінку, натомість колись тиха й затуркана Наомі демонструє зухвалість, розбещеність, обман. Дзедзі дивиться крізь пальці на екстравагантні витівки дружини, повністю довіряючи їй, уважаючи, що саме така манера поведінки властива європейським жінкам. Головний герой спочатку вірить, що з Наомі, як зі шматка мармуру, можна витесати

все, що заманеться. Справді, за допомогою Дзедзі, який заповідливо виконує всі її забаганки (навчання танців, англійської мови, необдумане поповнення гардеробу безліччю кімоно й водночас нехтування будь-яких домашніх обов'язків), вона розквітає, усвідомлюючи свою жіночу красу. Саме привабливість, сліпе поклоніння європейському способу життя й уже сформований характер, поки ще не розкритий до кінця для Кавая, породжують подружні зради, що їх Дзедзі не помічає (не хоче помічати, бо закоханий до нестями), як і негідні вчинки, уже очевидні для оточення. Проте розв'язка цих зіпсованих стосунків таки настає – розлючений чоловік рішуче виганяє дружину зі свого будинку, розуміючи всю підступність її поведінки. Та страждання героя без коханої такі нестерпні, що він погоджується на повернення Наомі (точніше, сама дружина так майстерно маніпулює почуттями Кавая, що той поступово зживається із думкою про необхідність поновити стосунки). Дзедзі, навіть переконавшись у численних зрадах своєї обраниці, не може й не хоче втратити її. Спрацьовує ірраціональний закон кохання: що більше він ненавидить Наомі, то привабливіша вона для нього. Він самознищується через кохання до жінки, стає схожим на приниженого, нікчемного слугу біля її ніг. Герой здійснює свій вибір: успішна кар'єра, високооплачувана посада, батьківська родина відходять на задній план, центром усього стає любов до Наомі, усі вимоги якої чоловік приймає без заперечень, він – покірний і смиренний для своєї коханої негідниці. Роман завершується такими промовистими словами головного героя: “Смійтеся з мене ті, хто вважає все, що відбулося, глупством. А тим, хто побачить у моїй історії урок для себе, нехай вона послужить пересторогою. Ну, а я люблю Наомі, і мені все одно: можете думати, що хочете...” [9, 478].

В основі твору В. Підмогильного “Невеличка драма” – історія нещасливого кохання з банальним любовним трикутником: Марта – Юрій Славенко – Ірен. У світі парадоксальному, раціоналістично-прагматичному ця “невеличка” драма для Марти – драма її життя, яка нагадує театр абсурду: Славенко, незважаючи на власний цинізм щодо “статевої проблеми”, справді покохав Марту – дівчину емоційну, високодуховну, порядну, романтичну, проте до шлюбу веде іншу – прагматичну й хитру Ірен, бо й сам розраховує за допомогою її батька ще далі сягнути в кар'єрному зростанні.

Український автор, на відміну від японського, котрий зображує психологію закоханого чоловіка, буквально засліпленого цим почуттям, художньо досліджує найтонші емоційні стани закоханих.

Художній простір в обох романах ущільнений. У Танідзакі – це будинок, спочатку міський, потім – заміський, у фіналі твору – європейський як здійснена мрія Наомі. Кожна із цих просторових координат прив'язана до конкретного сюжетного елемента: у міському будинку розгортаються стосунки героїв до й після одруження (експозиція), у заміському будиночку садівника у Дзедзьо виникають серйозні підозри щодо вірності й порядності дружини: слідкуючи за нею, він дізнається про численні зради (перша кульмінація, друга – вигнання Наомі з міського будинку, постійного місця проживання Кавая, отже, із його життя). У європейському будинку Наомі здобуває остаточну перемогу (і перевагу) над своїм чоловіком (розв'язка): “У мене до сьогодні жива пам'ять про ті страшні дні, коли Наомі кинула мене. У вухах досі звучать її слова: “Тепер ви зрозуміли, що я – страшна жінка?”. Я давно вже знав, що вона вередлива й легковажна, але без цих вад вона би втратила для мене привабливість. Що більше я думаю: “Легковажна... Пуста...” – то сильніше люблю її й остаточно заплутуюсь у її тенетах. Тепер я знаю, що коли стану сердитись, то тим певніше справа закінчиться моєю поразкою.

Якщо в людини немає твердої волі, лишається тільки змиритися” [9, 478].

Оригінальність просторової організації “Невеличкої драми” виявляється в моделюванні закритого простору кімнати, яку винаймає Марта Висоцька в місті. У цьому помешканні вона зустрічає і проводить друзів, тут знайомиться із професором Юрієм Славенком та закохується в нього, а за порогом цієї кімнати розвивається одна з “невеличких драм” – зіткнення дівчини із сусідом по комуналці.

Така художня згущеність простору романів із формотворчого засобу переростає у змістовий, бо дає змогу письменникам якнайдетальніше дослідити людину в її найтонших порухах і пориваннях. Проте досягається це по-різному: в українського автора розкривається внутрішній світ обох героїв, учасників “невеличкої драми” з однаковою інтенсивністю; у японського романіста однотипність просторових координат (дім) увиразнює передусім прагматичні мрії Наомі про розкішне й безбідне міське життя, яке забезпечує засліплений її красою чоловік, а вже потім – переживання та страждання самого Дзедзі.

Танідзакі назвав свій роман “Любов бовдура”. У цьому заголовку, безперечно, акцентується друге слово. Твір сповідальний: головний герой оповідає історію свого кохання, що закінчується, як на тверезий погляд читача й автора, абсурдно. Отже, авторська оцінка зображеного протилежна позиції оповідача, адже бовдур – слово з негативними конотаціями (нерозумна людина, йолоп, дурень). Власне, письменник переконаний, що ігнорування одвічних японських традицій (наприклад, Танідзакі звертає увагу на грубувату мову Наомі, адже в японській традиції жіноча мова позначена специфічною лексикою, відмінною від чоловічої, і коли вона нею не послуговується, то це справляє негативне враження) стосовно родини – це зло, породжене європейською цивілізацією. І таке зло втілює Наомі – підступна, але красива й пещена утриманка, життєва історія якої розпочинається з того, що для здійснення свого прихованого, але добре продуманого плану вона рве всі зв’язки з рідною домівкою, а під її впливом те ж саме стається із Дзедзі. Письменник самим сюжетом твору говорить про згубність для східної людини поверхових виявів західної цивілізації.

“Невеличка драма” В. Підмогильного уточнена підзаголовком – “роман на одну частину”; це своєрідна провокація читача, глибинний підтекст якої очевидний. Крім того, кожний із розділів має виразно іронічну назву, часто запозичену з відомого літературного джерела (скажімо, з оперети І. Кальмана “Баядера”, з “Отелло” В. Шекспіра, із комедії Г. Ібсена, із балади Т. Шевченка “Причинна”). Також ці назви віддзеркалюють етапи розгортання сюжету, а ремінісценції із творів світової літератури про кохання увиразнюють традиційний сюжет, який усе-таки має один несподіваний поворот – сильна характером дівчина сама, із власної ініціативи розриває стосунки з Юрієм Славенком, як тільки розуміє, що його закоханість зникає. Також ними письменник увиразнює думку про те, що доба науково-технічних досягнень, раціоналізму не може подолати вічне почуття кохання, тим більше що воно – вияв унікальності кожної людини, її духовної сутності у ставленні до інших людей і світу; тому й немає “невеличких драм”, а є жалюгідні люди, засліплені псевдо-ідеями, егоїсти і прагматики, котрі часто і стають причиною подібних ситуацій.

Й епіграфи, і назви розділів переважно запозичені з мистецьких творів різних авторів і різних епох, але зазвичай об’єднані вічною темою кохання. Варто зазначити, що й генологічна термінологія творить вельми промовистий підтекст “Невеличкої драми”. Авторська іронія спрямована найперше на роман, адже чутливість, емоційність Мартиної душі виплекана чи не найбільше романами

про кохання, загалом – книжками. Вони – її перші поради й навчителі. Навіть у кульмінаційній ситуації вибору дівчина шукає відповіді на ті питання, які її хвилюють, у літературі: “Того дня, прочитавши ще один зухвалий роман, Марта пригнічено відсунула книжку. Гіркота поняла її геть усю. Відразу їй на думку спали її власні слова, промовлені колись у піднесенні: “Я хочу так, як у романі!”. І справді, вона любила як у романі, її хотіння достоту здійснились. Але яка туга, глум і ганьба були в цьому здійсненні! Так, як у романі! Чи ж могла доля з неї гірше насміятися? <...>

<...> Вона мусила негайно щось учинити, щоб спинити романну течію свого кохання, довершити його якимсь виключним, небуденним кінцем” [8, 705]. Марта не може повірити, з одного боку, у те, що тисячі людей до неї переживали щось подібне і про це написано так багато в літературі, а з другого – її тривожить думка, кинута Юрієм Славенком, про “заяложеність кохання”. Тому дівчина вирішує “спинити романну течію свого кохання”, звідси – її “невеличка драма”. Драма, як і роман, – слова багатозначні: вони позначають не лише певні жанри, їхню своєрідність, а й любовні стосунки (роман), ситуації, конфлікти, що приносять страждання, горе, душевні переживання (драма). Іронічність назви поєднана й із підтекстовою глибиною: очевидно, що драма, зумовлена романом (і любовними стосунками, і вихованням шляхом читання романів), або є, або її нема, проте “невеличкою” вона бути не може, це якийсь алогізм. Та існує й інша інтерпретаційна думка: “Спроможність Марти не відкинути саму себе, а прийняти, осягнути новий досвід – й інтегрувати його у свою особистість, постає як оздоровча у романі. Автор дає Марті можливість вибрати свій власний життєвий шлях – і пройти по ньому, хоч яким він може видатися важким. <...> Саме тому драма у “Невеличкій драмі” – невеличка. Не тільки через її дотичність до досвідів минулих поколінь, не тільки через повторюваність, навіть у межах досвіду тієї самої людини. А тому, що вона більше не є руйнівною – для жінки. Вона сприяє її становленню, усвідомленню себе і як особистості – тілесної так само, як і духовної, і як соціальної істоти – істоти серед інших істот” [2, 389].

Драма – це і п’єса, призначена для постановки на сцені; таке тлумачення цього терміна “сигналізує” також про екзистенційний вимір твору, адже думка про людське життя як театр, сценічне дійство була дуже близькою письменникам-модерністам початку ХХ ст. Та й сам роман В. Підмогильного трохи нагадує композицію драматичного твору; його модель – це ніби один день із життя Марти, від сну-пробудження до сну-відпочинку, які творять сюжетне обрамлення “Невеличкої драми”. Згадувані в тексті романс, елегія як ліричні жанри, покликані передавати людські почуття, посилюють й увиразнюють ту піднесено-мрійливу ауру, яку випромінює головна героїня.

Попри окремі змістові й художні збіги, ці романи різняться проблематикою. Так, для Танідзакі важливо було показати згубний вплив європейської культури як модної пошесті початку минулого століття в Японії, адже малоосвічена Наомі запозичує з неї не те, що могло би збагатити її внутрішній світ (навіть вивчення англійської мови дівчина насправді підпорядковує “полюванню” на чоловіків-іноземців), а нетривке, позірне, що руйнує характер жінки. Ця жорстока красуня, не дуже акуратна в побуті, постійно дбає про свою зовнішність і вміло маніпулює нею, завойовуючи чоловічі серця. Мотив демонічної краси – один із провідних у романі, як і в ранній творчості Танідзакі. Наомі втілює, без перебільшення, диявольську могутність і перевагу над Дзедзі, котрий утрачає власне “я” завдяки цій розбещеній жінці, кожна клітинка якої випромінює енергію, силу, поклик плоті, таїну фатального кохання й еротизм. Спочатку вона вміло грає роль тихої і скромної дівчини, однак поступово перетворюється на інтриганку,

яка не лише матеріально експлуатує свого чоловіка, а й домагається дозволу Дзедзі Кавая на зустрічі з коханцями, водночас делікатний оповідач констатує факт, який наводить на думку про відсутність подружніх стосунків у цієї пари (“Уже давно ми спимо в окремих кімнатах. Так хоче Наомі.

– Спальня жінки священна, навіть чоловік не повинен без дозволу туди вдиратися, – сказала вона й обрала для себе більшу кімнату, а сусідню, маленьку, віддала мені. І хоча ми з нею сусіди, але кімнати наші не сполучаються межи собою” [9, 477]).

Дзедзі нагадує мазохіста, який у душевних стражданнях знаходить задоволення, ба більше – сенс життя; його бажання бути поряд з ошуканкою-дружиною – нездоланне, хоча герой усвідомлює, що дівчина діяла за давно продуманим планом і перемогла його.

Конфлікт роману “Любов бовдура” двоплановий: на поверхні – це любовні стосунки (власне, кохає лише Дзедзі), що переростають у запеклу та тривалу сутичку закоханого чоловіка з таємничо-прихованою, демонічною Наомі; глибинно – це внутрішня боротьба Кавая із самим собою, бо він відчуває “комплекс неповноцінності”, усвідомлюючи себе “типовим японцем”. Звідси – нерозривне злиття в його свідомості образу Наомі з “тим прекрасним, таємничим й екзотичним, чим уявляється йому Захід” [6, 13].

Від зображення зустрічі-поєдинку жінки й чоловіка, їхньої любовної історії В. Підмогильний підносить до художнього осмислення філософії кохання, екзистенційних домінант буття людини. Прозаїк аналізує раціональне/іраціональне, духовне/тілесне, тому його герої цілісні й суперечливі водночас. Український автор зображує анатомію любові двоголосо. Для Марти, вихованої на книжках, – це свято, незвичайна, небуденна подія, джерело пристрасті, мало того – зміст життя. Проте в розумінні свого тіла, його законів вона наївно-мрійлива – аж так, що перша фізична близькість із чоловіком уявляється їй на канівсько-дніпровських просторах. Проте, коли “перемогла біохімія”, дівчина сприймає це як падіння: “Вранці дівчина прокинулася геть здивована подією минулого вечора й першу хвилину навіть спробувала посміхнутись. Але зразу ж її обпав жах, що ось тут коло ліжка ніби стояв, чекаючи тої миті, коли вона розплющить очі. Серце її так стиснулось, що вона мимоволі схопилася руками за груди, і в тіло їй поширилась холодна, гидка вага, як ніби кров її зненацька змерзла й загусла. Дівчина якось раптом оспала й сцепеніла, аж ледве їй сили достало підвестись з ліжка” [8, 641]. У цих відчуттях і сум’ятті Марти – ще один закид книжному вихованню дівчини, бо романи не навчили її втішатися тілесними чарами кохання. Для неї головне – духовне зближення в коханні, єднання душ. Для Юрія Славенка найпершою спонукою до знайомства з Мартою стає її зовнішня привабливість (“она смазливенькая”, – зауважить після першої зустрічі герой роману). Він – біохімік із раціоналістичним мисленням, тому кохання розуміє як погамування фізіологічних потреб – і в шлюбі, і поза ним. Його тілесні бажання вдовольняє покоївка Олена, позбавлена “непотрібної” чуттєвості, та й про Ірен Юрій Славенко думає так само. Проте згодом зазнає душевної кризи через кохання, бо воно для нього набуло розмірів “раптової катастрофи”: у якусь мить зв’язку з Мартою він чітко усвідомлює свою закоханість на метафізичному, а не раціоналістичному рівні, і це страшенно лякає його, адже руйнуються уявлення про світобудову цього егоїста й циніка, закоханого в науку, кар’єру, власне “я”.

Роман Танідзакі “Любов бовдура” написаний від першої особи, це твір сповідальний, який розкриває глибину почуттів до жінки, навіть коли герой усвідомлює, що його жорстоко ошукали. Дзедзі, проте, надзвичайно стриманий у розкритті власних переживань, він розповідає про них, констатує окремі

події власного життя, щільно пов'язані з Наомі, а про бурю почуттів і страждань у душі героя читач може лише здогадуватися.

У романі В. Підмогильного “Невеличка драма” змінюється статус автора: з наратора-усезнавця він перетворюється на іронічного спостерігача, котрий нібито не переймається долями героїв, а насправді виявляє себе через текст і підтекст, інтертекстуальні зв'язки твору, його інтелектуальну атмосферу. Деталізовану оповідь від третьої особи сконцентровано навколо психологічних нюансів і штрихів, натомість у творі немає розлогих портретних характеристик і пейзажних замальовок. Їх заміняють містка деталь, внутрішні монологи, взаємохарактеристики героїв.

Водночас Танідзакі створює роман про кохання й лише про кохання, про плотські втіхи й бажання, про культ жіночої краси, її обожнення навіть поза межами розумного. Цим японський письменник продовжує багатовікові традиції рідної літератури, зокрема доби Хейан (VIII – XII ст.), якій належить роман “Гендзі моногатарі” Мурасакі Сікібу. Помітний його вплив на поетику роману “Любов бовдура”, зокрема в зображенні шалених пристрастей, колізій приватного життя людини, любовних пригод, що приносять не лише щасливі миті, а й горе, створюючи психологічні труднощі. Як слушно зауважує Є. Мелетинський, “Мурасакі Сікібу зосереджена не на зображенні характерів, а на загальній картині суперечливої динаміки почуттів, найперше любові й ревності; при цьому індивідуальна психологія й доля почуттів пов'язана із загальною досить похмурою картиною світу. Любов фігурує як основне почуття. Вона і джерело страждань, і найвища спроможність індивідуально неповторних виявів краси” [7, 21]. Також він категорично стверджує, що у творі “немає і сліду критичного соціального пафосу чи протесту, який інколи привиджується деяким дослідникам” [7, 23]. (Варто для порівняння навести протилежну думку щодо “Любові бовдура”: це, безперечно, “соціальний роман, хоч би як демонстративно цурався цього жанру сам автор” [6, 12]. Така оцінка належить вісімдесяти рокам, тобто рецидиви соцреалістичного канону помітні й в інтерпретації творів перекладних). Насправді соціальні проблеми в романі мінімізовані (вплив Заходу, наслідки розкріпачення японської жінки початку ХХ ст. від національних традицій). Думка письменника обертається навколо питань навіть не добра і зла, а краси й гармонії, непізнаної сутності кохання й жінки-таємниці. Небуденні душевні конфлікти та божевільні пристрасті подано в естетичній площині, доповнено психологією сучасних авторів людей. Один із перших інтерпретаторів творчості Танідзакі М. Конрад ще 1929 р. писав: “Одні критики звинувачують його у хворобливому збоченні й повній безідейності, стверджуючи, що його герої – якісь ненормальні люди, інші вказують на те, що ніхто після д'Аннунціо не ставив так гостро і своєрідно питання про насолоду як про шлях знайдення самого себе. Третя група критиків бачить у його творчості лише занепадницькі риси. Четверті ж, захоплюючись його творчістю, говорять, що Оскар Вайльд міг би пишати настільки прекрасним відгуком на його творчість в іншому кутку світу” [5, 5]. Сьогодні можна із певністю сказати, що Танідзакі творить естетський любовний роман.

В. Підмогильний обирає іншу жанрову стратегію. Продовжуючи традиції інтелектуального роману, започаткованого в українській літературі В. Винниченком й А. Кримським, він по-модерному поєднує естетичні засади психологічного реалізму та філософію екзистенціалістів, аби дослідити в романі “Невеличка драма” буття людини, його абсурдність, а не лише стосунки чоловіка й жінки.

Ще 1923 р. В. Домбровський, аналізуючи жанрову сутність роману й повісті, зазначав: кохання – найсильніший і найактивніший збудник життєвих функцій

людини, спрямованих до збереження роду; у час найвищого розвитку фізичних і психічних сил людини воно опановує цілу її істоту, її серце, розум, волю, керує її вчинками й діями. “Отож і не дивно, що в романах, повістях і новелах усіх часів і народів є кохання тою віссю, довкола якої обертається повістева акція. Є то оця “поезія серця”, що, ставлячи людині перед очі ідеальну мету, сповняючи її серце ідеальним бажанням і тугою, підносить її понад сіру буденщину життя, украшає й ублагороднює її поступки. З протиставлення тієї поезії серця оточуючій прозі життя впливає *колізія*, яка творить основу романічної акції. <...> велике значіння міжполової любови в життю кожної людини, є зосередження повістевої акції довкола любовного, еротичного конфлікту зовсім природне і психологічно узаasadнене” [1, 64]. Проте вже наприкінці ХХ ст. Н. Зборовська стверджує думку про відсутність в українській літературі справжніх любовних романів: “...У нас зовсім не випадково немає жодного письменника, на зразок американця Гемінгуея, який своєю творчістю виразив би щось подібне, тобто як одну з мужніх чоловічих чеснот, з необхідностей чоловічо-письменницького життя – любов до жінки” [3, 285]. Пояснення цьому вона знаходить за допомогою психоаналітики: “Може, містична прив’язаність українського чоловіка до матері, присутня в нашій культурі, робить його на все життя таким інфантильним хлопчиком біля материнських грудей, такою “прихованою жінкою”?” [3, 285]. Безперечно, ця думка має право на існування, проте творча практика Підмогильного й Танідзакі переконує й у тому, що в постанні любовного роману велику роль відіграє традиція, а також прийняття чи неприйняття естетизму з його ідеалом сильної аморальної особистості, котрій “усе дозволено”, із культом краси, вищої від життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Домбровський В.* Українська стилістика й ритміка. Українська поетика. Перемишль 1923 і 1924. Фотопередрук зі статтею Євгена Пшеничного та післясловом Олекси Горбача. – Мюнхен: УВУ, 1993. – Вип. 4. – 177 с.; 175 с.
2. *Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер’ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій /* Упоряд. О. Галета. – К.: Факт, 2003. – 432 с.
3. *Зборовська Н., Ільницька М.* Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Літопис, 1999. – 336 с.
4. *История современной японской литературы /* Пер. с япон. Р. Г. Карлиной и В. Н. Марковой. Ред., предисл. и коммент. Н. И. Конрада. – М.: Изд-во иностр. л-ры, 1961. – 429 с.
5. *Конрад Н.* Предисловие // *Танидзакі Д.* Любовь глупа. – Ленинград, 1929. – С. 3-12.
6. *Львова И.* Предисловие // *Танидзакі Д.* Избр. произвед.: В 2 т. / Пер. с япон. [Сост., предисл. (с. 5-28), коммент. и науч. подготовка текста И. Львовой]. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 1. – С. 5-28.
7. *Мелетинский Е.* Начало психологического романа. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 36 с. (Чтения по истории и теории культуры. – Вып. 35).
8. *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи / Вступ ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с.
9. *Танидзакі Д.* Избр. произвед.: В 2 т. / Пер. с яп. [Сост., предисл. (с. 5-28), коммент. и науч. подготовка текста И. Львовой]. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 1. – 541 с.
10. *Японська література: Хрестоматія.* – Т. III (XIX-XX ст.) / Упор.: Бондаренко І. П., Осадча Ю. В. – К.: Видавн. дім Дмитра Бураго, 2012. – 536 с.

Отримано 4 липня 2013 р.

м. Куїв