

Тамара Морєва



ЦИКЛ “СТРОКАТІ КАЗКИ” В. Ф. ОДОЄВСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

У статті розглядаються особливості художнього світу циклу “Пёстрые сказки” В. Ф. Одоєвського, в якому письменник, суміщаючи чисту вигадку і дидактику, романтичну спрямованість до прекрасного і побутовий матеріал, пропонував урахувати специфічні особливості та можливості кожного жанру, вважаючи їх рівноцінними.

Ключові слова: казка, цикл, метафора, пародія.

The article reveals specific features of the artistic worldview in V. F. Odoyevski's cycle “Variegated tales”, in which the writer, combining imagination with didactics, romantic orientation to the beautiful with domestic background, suggested that individual features and potentials of each genre should be involved and considered equally important.

Key words: tale, cycle, metaphor, parody.

У тридцяті роки XIX століття значно ускладнився світ творів морально-етичного характеру зі значним ферментом опису народних звичаїв В. Ф. Одоєвського. Провідна тенденція його творчості цього періоду проявляється у багатозначності образів, прагненні уникнути схематизму в зображенні персонажів. Унаслідок індивідуалізації, ускладнення духовного образу персонажів їх оцінка позбувається односторонності, стає глибшою порівняно з ранніми творами.

В. Одоєвський виходить з тієї передумови, що людська сутність залишається незмінною у процесі розвитку особистості. Вона усвідомлюється письменником як певна даність, що не піддається прямим зовнішнім впливам. Тому інтерес викликає не те, чи гіршою або кращою стала людина під час розвитку матеріальної культури, а сутність навколишнього світу і взаємини людини з ним.

“Строкаті казки” тим важливі, що в них доволі серйозно оцінювалася дійсність, що позбавляє людину можливості зреалізуватися.

Мріючи про гармонію особистих і суспільних інтересів, письменник засуджував інертність своїх сучасників. “*Ми шукаємо способу обробити так наше життя, щоб його історію визнали на тому світі за витратну книгу церковного старости; — і слід зізнатися, що у всьому цьому ми досягли успіху*”, — іронізує Гомозейко, оголошений Одоєвським автором циклу (1, 11).

“Строкаті казки” показували, що суспільна апатія здатна спричинити перетворення людини на подібну автомата. Саме тому тема ляльковості стала лейтмотивом циклу. На безсердечну ляльку перетворювалася російська красуня (“Казка про те, як небезпечно дівчатам ходити натовпом Невським проспектом”). До якої міри “може бути принижений образ людський”, демонструвалося казкою “Дерев’яний гість”.

Особливістю “Строкатих казок” було те, що в них раціональна заданість циклу суперечила елементам романтичної поетики. Цей цикл був своєрідною “лабораторією” не лише ідей, але й методів, що включали риси як передромантизму, так і романтизму.

Казка “Реторта” (1833) багато в чому нагадує “Золотий горщик” Е. Т. А. Гофмана. У творі німецького письменника Ансельм виявляється замкнутим у скляній посудині. Цей образ постає у Гофмана як своєрідна метафора ізоляції людини від багатства зовнішнього світу, відлученої від справжнього життя.

У “Реторті” Одоєвський використовує аналогічну ситуацію. Він уміщує у величезну колбу світське товариство на балу. Тут, до всього іншого, постає гротескне іносказання. Але воно має не метафоричну (як у Гофмана), а алегоричну сутність. У підґрунтя гротеску покладено логічно наочну реалізацію метафори: “задушливе світло”, “порожнє товариство” і так далі. Мета Одоєвського відверто дидактична. “Реторта” — твір фантастичний, але фантастика тут особливого, суто сатиричного плану, бо вона позбавлена містичності. Фантастика виступає тут у новій художньо-композиційній функції. Вона є прийомом умовності, бо дає змогу В. Одоєвському показати зворотний бік сучасного життя: його безглуздя, порожнечу, бездуховність. Маленьке чортеня, яке намагається “випарувати з реторти (у неї він вмістив великосвітський бал зі всіма гостями) хоч що-небудь, отримує лише “кіптяву та воду, воду та кіптяву”. Він повен презирства до цього світу: “*цілісний день усе вариш, вариш, але вискочить, у кращому разі, з реторти наш же брат чортеня, що не витерпіло вашої нудьги* (1, 24).

Образ “колби” використовується письменником і в казці під назвою “Життя і пригоди одного з тутешніх обивателів у скляній банці, або Новий Жоко” (1833). І тут цей образ слугує засобом для абстрактних, умоглядних висновків. Розповідь ведеться від імені павука, який разом з іншими сородичами опинився у скляній банці. Образ банки (поетичний символ у Гофмана) тут набуває зовсім іншого значення. Мораль казки виражена в словах: “Люди! Що, якщо ваша куля, яка вам здається настільки обширною, — на якій ви пишаетесь і своїми високими думками, і сміливими винаходами, — що, якщо вся ця пихата громада — не що інше, як гніздо непримітних комах на якій-небудь іншій землі?” (1, 72–73).

“Новий Жоко” — це пряма літературна пародія. Вперше з іменем Жоко зустрічаємося у французького письменника Шарля Пужана, котрий 1824 року розповів сентиментальну історію про мавпочку Жоко, яка виховала хлопчика, а потім впала жертвою свого вихованця, як тільки він повернувся у цивілізований світ, що втратив первозданну гармонію.

Потім А. Погорельський переосмислив твір Ш. Пужана і написав оповідання “Подорож у диліжансі”, яке включив до циклу “Двійник, або Мої вечори в Малоросії”. Це була полемічна переробка гучного сюжету. На думку М. А. Тур’ян, “...саме “критичний” варіант Погорельського, першого російського “фантаста”, ...і послужив авторіві “Нового Жоко” первісним стимулом до створення пародії” (2, 216).

Популярний сюжет французької сентиментальної прози Одоєвський спародіював у новій, “несамовитій” манері, і це прямо відбилося у назві його літературного жарту: “Новий Жоко, класична повість”. Казка, що обернулася філософським гротеском, — зразок критичного прочитання літературного першоджерела, підготувала різкий, публіцистичний, у дусі ранніх передромантичних творів, випад проти давніх літературних антагоністів. Художньо-публіцистична оповідь, соціальний і філософський гротеск, що так яскраво дався взнаки у “Новому Жоко”, стане потім прикметною рисою деяких творів, написаних Одоєвським упродовж 30–40-х років.

У різних ракурсах представлено у “Строкатих казках” життя позбавлене будь-якого змісту і сенсу. Так, у “Казці про те, з якої нагоди колезькому радникові Івану Богдановичу Отношенію не вдалося у світле Воскресіння привітати своїх начальників зі святом” (1833)

висміюється автоматизм бюрократичної системи, що розповсюдила свою владу на взаємини людей, на вчинки і навіть імена. Глузливо звучить розповідь про те, як колезький радник Отношеніє, який загрався в карти, вперше за сорок років “служіння свого на посаді голови такої-то тимчасової комісії” порушив усталені норми побуту. Сердито і різко охарактеризована служба: “Підлеглі наслідували у всьому начальника: спокійно, байдуже писали, переписували папери і складали їм реєстри й алфавіти, не звертаючи уваги ані на справи, ані на прохачів” (1, 78). Безглузда зайнятість чиновників постає перед читачем тим більше сміхотворно, що всі вони зацікавлені у хорошій звітності. Радість розливалася цілою комісією, коли Іван Богданович, підсумовуючи, вигукував: *Ну слава Богу! У нинішньому році у нас паперів удвічі більше, ніж минулого* (1, 79).

Уже епіграф до казки антиципує спотворений світ:

*Во светлой мрачности блистающих ночей
Явился тёмный свет из солнечных лучей.
Кн. Шаховской (1, 72)*

Тема “світлої похмурості” і “темного світла” пізніше здобуває продовження у казці. Ця ситуація потрібна, щоб загострити мотив відчуження особистості. Справа доходить до гротеску, цілком виправданого у творі: порушено звичний порядок. Оскільки в суботу, всупереч звичайному порядку, Отношеніє і його співробітники з’явилися на службу, то, за заведенням ритуалом, сіли грати в карти. Прикметно, що діється це не в прохідну суботу, а в страсну, на Великдень, що за суттю своєю — гріх і зганняння релігійних чеснот. Граючи в карти на Великдень, герой твору й інші службовці перебувають у стані заціпеніння, що нагадує смерть. Автоматизм поведінки гравців підкреслюється тим, що вони усвідомлюють неприродність своєї поведінки, але не в змозі припинити гру. Картина реальної картярської гри змінюється фантастичною. Кралі, королі, тузи стають гравцями, а чиновники перетворюються на карти. Така фантастика не потребує мотивації і сприймається апріорно. Акцент при цьому переноситься на фантастичність “реального”, буденного. Відчуження особистості у персонажів казки досягає такої міри, що вони порушують звичний для їхнього середовища порядок: Отношеніє не вітає, як завжди, своїх начальників зі святом.

Проте в героєві щось людське все-таки залишилося, хоч єдиною формою душевної діяльності для нього — гра в карти (і це не стільки індивідуальний прояв, скільки риса, притаманна певному соціальному середовищу). Пізніше гоголівський герой Акакій Акакійович Башмачкін відчуватиме захоплення від переписування паперів.

Поетичний світ цієї казки значно ускладнений. Виразно простежується прагнення уникнути схематизму в зображенні персонажів, поглибити психологізм, надати естетичної багатозначності.

У статті “Про російську повість і повісті п. Гоголя” В. Г. Белінський, міркуючи про “Строкаті казки”, загострив увагу на “глибокому проникненні” в “життя дійсне”, вірному відтворенні його в “поетичних картинах” (3, 275). Тут відчувається деяка подібність характеристик творів Одоєвського і Гоголя.

Тим часом умовно-фантастичні картини Одоєвського відрізняються від гоголівської фантастики. В особливостях сюжету і засобах окреслення характерів у Одоєвського і Гоголя є істотні відмінності. Сюжети гоголівських повістей закорінені у народних казках і переказах, сюжети Одоєвського — у символіко-образному відтворенні філософськи осмисленого світу. Гоголівські типи яскраво передають національний характер. Образи Одоєвського — уособлення ідеальних уявлень про інтуїтивно-пізнаване життя російського суспільства.

Автор “Строкатих казок”, звертаючись до художнього досвіду М. В. Гоголя, взяв до “Казки про мертве тіло, що належить невідомо кому” (1833) епіграф з “Ночі перед Різдвом”.

Центральний персонаж твору — прикажчик повітового суду Іван Севастьянич Благосердов. Без Севастьянича “загинув би Засідатель, загинув Справник, загинув і Повітовий Суддя, і Повітовий Предводитель, бо єдиним кодексом, яким керувався Реженський Земський суд у своїх діях” (1, 31), дістався йому у спадок від батька-судового писаря, відстороненого свого часу від посади за “непристойну поведінку”, старий засмальцьований зошит, з “виписками з різних указів, які стосуються земських справ” (1, 34).

У “Казці про мертве тіло...” не роз'яснюється і не потребує мотивування сам факт відокремленого існування “мертвого тіла” і його “власника”. Набагато фантастичніше те, що прохання про повернення тіла, складене за всіма правилами бюрократичної премудрості, з яким його власник має намір звернутися до Реженського повітового

суду, всерйоз сприймається Севастьяничем, готовим за п'ятдесят рублів дати їй законний хід.

Прохання про видачу тіла його власникові, іноземному недорослеві з дворян Цвеєрлею-Джону-Луї, що має звичай вискакувати зі свого тіла, складає сам “недоросль” і диктує Севастьяничу. Тут Одоєвський явно використовує прийом гротеску: світ втрачає цілісність. Роз'єднано тіло і дух.

Історія про “мертве тіло” різко випадає з умовно-фантастичного, дидактико-алегоричного світу “Строкатих казок”. Розкриваючи характер сатиричного персонажа в абсурдних учинках, створюючи яскраві образи, Одоєвський тим самим долав дидактичність, властиву його раннім творам. Укрупнюючи, збільшуючи одну рису, письменник тим самим підсилює негативну оцінку персонажа, абсолютизував протилежність ідеалу і дійсності. Одоєвський прагнув відбити переважно об'єктивну сторону особистості, зумовлену обставинами. Зміст внутрішнього життя Севастьянича вмотивований його соціальним статусом, загальним станом звичаїв, тобто зовнішніми чинниками.

Одоєвський відмовляється від “завуальованої” фантастики, обираючи сон як стрижень сюжету, що завершується “пробудженням”, зняттям “таємниці”. Проте наслідок узливань і сну, що привидівся Севастьяничу під хмелем, явлений уранці у формі сміховинного прохання про видачу тіла його власникові, написаного самим Севастьяничем під диктовку Цвеєрлея-Джона-Луї, переводить оповідання в план курйозу, побутового анекдоту.

У циклі “Строкаті казки” виокремлюється твір “Ігоша” (1833), в якому явно простежується фольклорна основа.

Ігоша — міфологічний персонаж однієї з народних билиць, “виродок, без рук, без ніг, народився і помер нехрещеним, він... проживає то тут, то там і каверзує, як мари і домовики, особливо якщо хто не хоче визнати його, невидимку, за домовика, не кладе йому за столом ложки і кусня, не викине йому з вікна шапки або рукавиць тощо” (4, 54).

Казка “Ігоша” за змістом дуже схожа на гофманівське “Невідоме дитя”. Подібно до того, як героям Гофмана — Феліксу і Христлібе — являється дивне дитя, що залучає їх до поетичного життя природи, так і наратор в Одоєвського згадує, як у дитинстві являлася йому незвичайна істота — Ігоша, — що грався з ним і вдавався до витівок, що прикрашали безповоротно-прекрасну пору життя.

Мабуть, Ігоша належить іншому світу. *“Правда у нас говориться, що люди найбільш невдячне творіння!”* — говорить Ігоша хлопчиків (1, 102). “У нас” — значить, не у людей, а у духів. Проте останній абзац казки істотно змінює точку зору на всю попередню оповідь. Вона постає як спогад дорослої людини, хоч і не про один лише з епізодів дитинства, а *“...про той напівсонний стан... дитячої душі, де гра уяви так дивно зливалася з дійсністю”* (1, 96). Знімається міфологічність, що визнає свої образи такими, що реально існують, з тим, аби передати своєрідність духовного життя дитини, що живе уявою і поєднує життя з вигадкою.

Уперше на сторінках художнього твору Одоєвський замислився про особливості людської психіки і критерії об'єктивної і філософської істини. “Дитина рідко помиляється. Її розум і серце ще не зіпсовані”, — писав він набагато пізніше в “Психологічних нотатках”. Однак прикметно, що навіть ці художньо-філософські завдання Одоєвський почав вирішувати на матеріалі власного життєвого досвіду — як медик-експериментатор, котрий перевіряв свої наукові відкриття перш за все на собі самому. До речі, принцип “природничо-наукового” підходу до “фантастичних” феноменів стане потім характерною рисою його письменницької манери, одним з улюблених методів художнього аналізу.

У романтичній творчості Одоєвського чарівне завжди має дві сторони: одну — чисто фантастичну, іншу — реальну. Використовуючи різні версії однієї і тієї ж події, письменник, часто залишає на розсуд читача, чи пов'язане викладене з дією потойбічної сили або ж випадок має реальне тлумачення. В інтелектуальній творчості Одоєвського цей прийом несе на собі раціональне навантаження. Він виражає усвідомлене прагнення вказати на можливість різних варіантів пояснення життєвих явищ.

В “Ігоші” Одоєвський не руйнував створений ним хисткий, поетичний мерехтливий світ “пробудженням”: читач, як і маленький герой оповіді, залишався під владою марень — аж ніяк не романтичних, під владою відчуття реальності “пограничного” існування. Так було в першій редакції оповідання, у “Строкатих казках”. 1844 року письменник, включаючи “Ігошу” до зібрання своїх творів, що тоді готувалося, ще раз його переробив. Він опрозорив ідею, що зачаїлася в легкій художній тканині, прямим авторським втручанням — інши-

ми словами, дописав “пробудження”, теоретично пояснивши прихований раніше від читача пушкінський прийом “семантичного паралелізму” (В. Виноградов) (5, 538). *“З часом, під впливом навчання, служби, життєвих випадків <...>, — так закінчував тепер свою розповідь герой, — цей психологічний процес зробився для мене недоступним; ті умови, за яких він здійснювався, знищилися розумом; але інколи, у хвилину пробудження, коли душа повертається з якогось іншого світу, в якому вона жила і діяла за законами, нам тут невідомими, і ще не встигла забути про них, у ці хвилини дивна істота, що являлася мені в дитинстві, поновлюється у моїй пам'яті, і її з'ява здається мені зрозумілою і природною”* (1, 102).

Найфантастичніше у казках Одоєвського полягає в химерному і вільному суміщенні незвичайного і повсякденного. Таке суміщення служить авторові частіше за все викривавчій меті. Елемент фантастики виводить реальне зі звичного ряду, робить знайоме несподівано-дивним, дає змогу читачеві свіжо і по-новому побачити те, що за своєю рутинністю сприймалося ним автоматично.

“Строкаті казки” національно офарблені. Вони немало запозичували з естетики російського фольклору і звернені до конкретних соціальних сторін російського життя. Казки Одоєвського шедри на образи, але більшість з них належить, по суті, до своєрідної і неприхованої сатири.

В. Ю. Троїцький відзначає, що “химерне поєднання в казках надприродного і буденного примушує по-новому сприймати, здавалося б, цілком звичайну поведінку людей і, таким чином, “перевернути” уявлення про пересічні явища життя” (6, 220).

Цикл “Строкаті казки”, сприйнятий як художнє ціле, знаменував собою завершення передромантизму і початок романтизму в творчості Одоєвського. В епілозі романтична іронія автора закреслює цей світ як нереальний, ілюзорний, що виникає начебто у кошмарному сновидінні. Це світ манекенів, маріонеток, дерев'яних ляльок, де втрачають своє значення живі почуття, пристрасті, піднесені прагнення: *“І все мені здається, що я перед скринєю з ляльками, дивлюся, як рухаються переді мною чоловічки і коні; часто питаю себе, чи не обман це оптичний; граюся з ними, або, краще сказати, мною граються, як лялькою; інколи, забувшись, схоплю сусіда за дерев'яну руку і тут схаменуся з жахом”* (1, 156).

Список використаних джерел

1. Одоевский В. Ф. Пёстрые сказки. — СПб., 1833.
2. Турьян М. А. Странная моя судьба... — М., 1991.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955. — Т. I
4. Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. — М., 1880.
5. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М., 1941.
6. Троицкий В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20–30-х годов XIX в. — М., 1985.