

УДК 821.133.1.09

Динниченко Т. А.,
кандидат філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка
Tatiana.dynnichenko@gmail.com

ПРИЙМИ ПАРОДІЮВАННЯ В СОТІ А. ЖІДА “ПІДВАЛИНИ ВАТИКАНУ”

Анотація

У розвідці досліджуються прийоми пародіювання в соті Андре Жіда “Підвалини Ватикану”. А. Жід пародійно висвітлює основні теорії і явища кінця XIX століття: ніцшеанство, вульгарний позитивізм, ідею “католицького відродження”, “діяння” Ватикану, “велич” Академії, персоніфіковані у певних образах твору. Письменник застосовує такі прийоми пародіювання: зниження піднесеного, алюзії на наукові, філософські концепції і художні твори, гіперболізація, використання нехудожніх елементів в художньому тексті, застосування невідповідних мовно-стилістичних засобів.

Ключові слова: пародіювання, соті, заголовок-ребус, жанрова дефініція, карнавалізований жанр, інтертекстуальність, нехудожні елементи в художньому тексті.

Summary

In this article the author researches techniques of the parody in the Andre Gide's *sotie* “The Vatican Cellars”. A. Gide illuminates sarcastically the basic theories and the phenomena of the late nineteenth century: Nietzscheanism, vulgar positivism, the idea of “Catholic revival”, Vatican “actions”, “greatness” of the Academy, which personified in the characters. The author applies such methods of parodying as: lowering the sublime, allusions to scientific and philosophical concepts and works of art, hyperbolization, the use of non-artistic elements in the artistic text, and use of inappropriate language-stylistic means.

Key words: parody, *sotie*, header-rebus, definition of genre, carnivalized genre, intertextuality, non-artistic elements in artistic text.

Метою даної розвідки є дослідження приймів пародіювання в соті Андре Жіда. “Підвалини Ватикану” (“Les Caves du Vatican”, 1914). Пародія, за Ю. Тиняновим, утворюється тим, що “крізь твір просвічує другий, пародійований, план; ...всі деталі твору набирають подвійного відтінку, сприймаються під подвійним кутом...” [8, 212]. Наталі П'єге-Гро зазначає, що у Франції в класичну епоху термін “пародія” вживався мало, хоча пародія широко використовувалася (зазвичай вона включала у себе і стилізацію) [6]. Пародійний текст обов'язково потребує інтертекстуального прочитання (Ж. Женетт відносить пародію до сфери гіпертекстуальності). Дослідники розрізняють поняття “пародія” і “пародіювання”: перше має на увазі “наслідування твору художньої літератури або відтворення об'єкта дійсності художніми засобами літературного твору”, а друге “відштовхується від дійсності, “переспівує” її, висміює стереотипи, комічно відтворює різноманітні знакові системи – мови, стилі, тексти” [9, 158-159]. Сатира і комізм можуть створюватися шляхом зниження піднесеного і демістифікації героя, зіставлення контекстів, використання гіперболи тощо.

У французькій модерністській прозі пародія і стилізація йдуть поряд: стилізація часто використовується як інструмент пародіювання, адже “ефект пародії повністю базується на зіставленні двох контекстів, на їх полеміці і контрасті” [9, 72]. Пародія і стилізація передбачають використання усього арсеналу форм інтертекстуальності, яка, на думку Наталі П’єге-Гро, завжди “свідчить про... наявність в ньому соціально-історичного виміру” [6].

Пародійний модус твору “Підвалини Ватикану” визначений А. Жідом вже в заголовковому комплексі (заголовок і жанрова дефініція). Заголовок можна визначити як стилістичний заголовок-ребус, утворений за допомогою поєднання алюзії (топоніму) і стилістично невідповідного слова, яке “знижує” його і докорінно змінює вектор асоціацій. Таким шляхом автор за допомогою двох усталених смислів утворює третій – новий, власний смисл. Слово “cave” (погреб), яке французи вживають переважно у буденній мові вступає в дисонанс з топонімом “Ватикан”, історично пов’язаним з теологією, знижує його та надає йому іронічного забарвлення, а на символічному рівні одразу орієнтує на розповідь про “невидиме”, приховане, що криється за відомим топонімом. Обидва слова у заголовку є ключовими для сюжету (йдеться про нахабну вигадку шахраїв про ув’язнення франкомасонами папи Льва XIII у підвалинах Ватикану), а разом вказують на сатиричний модус зображення священного міста.

Авторська жанрова дефініція – “соті” – закріплює сприйняття заголовку. Середньовічний жанр *sotie* належить до “карнавалізованих” (М. Бахтін) і втілює ідею “світу на виворіт”. Соті А. Жіда увібрало в себе риси іншого “карнавалізованого” жанру – філософської повісті XVIII століття, що “висловлює або висміює... певні ідеї” [5, 41]. Відповідають жанру карнавальна атмосфера, герої, “неначе взяті з лакованої ширми чи драпіровки”, темп “престіссімо та алегрето”: “Під цю скажену музику метушаться маріонетки” [5, 46]. Таким чином, твір А. Жіда – суто модерністське “веселе, фарсове знуцання над сучасною епохою” [7, 10], у якому розвінчуються ідеали і вірування, ідеї і теорії доби “*fin de siècle*”.

Іронічний модус зображення, заданий заголовковим комплексом, визначає всі прийоми пародіювання у “Підвалинах Ватикану”. Атмосфера карнавалу – це своєрідний вимір, в якому відбуваються всі події. Головний герой Лафкадіо не сприймає життя всерйоз: “Дивовижна колекція маріонеток, але мотузки надто вже помітні, чесне слово!... Чи пристало порядній людині... сприймати всерйоз цей балаган?..” [4, 158]. Для Протоса – це шулерська гра, велика махінація, а для Женев’єви – “жалюгідний сон, де метушилися поряд з нею її батьки... вона ніколи не могла сприймати всерйоз ані їх жестів, ані їх думок, ідеалів, принципів, ані їх самих” [4, 205]. Карнавальна атмосфера переростає у фантазмагорію, яка будь якої миті може бути перервана ранковим співом півня. Автор створює атмосферу фарсового театру (навіть балагану), карнавального перевдягання, “чарівних” перетворень і фокусів.

Вчителями головного героя твору Лафкадіо були аристократ Бальді – “жонглер, фокусник, ілюзіоніст, акробат” і шахрай Протос, який вважає, що в житті важливо ніколи не здаватися тим, хто ти є. Усі герої соті свідомо чи ні є персонажами “театру дурнів”: Лафкадіо здається, що його “приймають за клоуна” через те, що він врятував з вогню дітей, а Флеріссуар – “комічний пасажир” – гине “через те, що вдерся за лаштунки”. Автор послідовно нагадує про жанрову дефініцію свого твору ключовими словами: комедія, балаган, маріонетки, машкара, перука, галюцинація, сон, шахрайство, самозванець, тощо.

У дусі карнавальної атмосфери А. Жід пародійно висвітлює і основні ідеї і теорії, процеси і явища кінця XIX століття: ніцшеанство, позитивізм, ідею “католицького відродження”, формалізм і користолюбство Ватикану, продажність Академії тощо. Всі вони репрезентовані в дусі “раціо” і персоніфіковані у певних образах твору, на кшталт того, як робили з філософськими ідеями просвітники, одягаючи їх у костюми, надаючи імена та вигадуючи належні обставини.

Одна з основних ідей, що пародіюється в соті “Підвалини Ватикану”, пов’язана з розповсюдженням ідей Ф. Ніцше про “надлюдину”, що знаходиться “над добром і злом”. Найбільш очевидно пародійність виявляється у співставленні соті А. Жіда з романом Ф. Достоевського “Злочин і кара”. В романі російського письменника також художньо досліджується блок подібних проблем (поділ людей на “власне людей” і “матеріал”, перебування “вищих” над добром і злом, право на вбивство заради майбутнього щастя всього людства) на рівні глибинної психології. У соті А. Жіда ці проблеми пародіюються: вони спрощені, навмисно перекручені, а їх анти-раціональність гіперболізована. Протос і Лафкадіо поділяли людей на “найтонших”, у котрих “з якоїсь причини не для всіх і не завжди було однакове обличчя” [4, 188] і “ракоподібних”. Клас “найтонших” (існувало кілька їх категорій, які розрізнялись за ступенем вишуканості та достоїнств) скоріше викликає асоціацію з компанією шулерів Свидригайлова: “...і все знаєте люди з манерами, поети були, капіталісти були” [2, 275], ніж з тими, кого Раскольников зараховує до “вищих” – Олександром Македонським, Наполеоном та ін. “Найтонші” не обтяжують себе жодними моральними принципами, дбають лише про власну вигоду. У романі Ф. Достоевського “вищі” – це володарі майбутнього” і саме тому вони, за логікою Раскольникова, “мають право” “переступати” теперішні, недосконалі закони; у соті ж А. Жіда “найтонші”, персоніфіковані передусім в образі Протоса, – “володарі” теперішнього бо хитріші за інших.

Ідея права на вбивство втілена в образі Лафкадіо: це “суто уявний характер” [7, 11], який у фарсовій манері ілюструє ідею “безкорисного вчинку” (“action gratuite”) і “абсолютного злочину” (“crime parfait”). Лафкадіо вважає здатність “переступити” суспільні закони, здійснити “безкорисне” вбивство “аристократизмом духу”, виявом абсолютної

свободи. В контексті соті А. Жіда бути “аристократом духу” означає належати до “найтонших”, але вони живуть не “над” законами суспільства, а “поза” ними – за законами кримінальними. Коли Лафкадіо скоює “безкорисне” вбивство, Протос неоднозначно дає йому зрозуміти, що він не піднявся над законом “ракоподібних”, а підпав під закон “найтонших”, який є ще огиднішим для нього.

В “Підвалинах Ватикану” пародіюється і сама можливість перебування “по той бік добра і зла”. Лафкадіо, упевнений, що він перебуває “над добром і злом”, насправді не розрізняє добро і зло (готовий “обійняти все людство або задушити його, можливо...” [4, 158]) і “на цій висоті він стає іграшкою у бурному морі... Він крокує шляхом іронічного розуму, вільного від забобонів, до байронічного сатанізму іншої епохи” [10, 63]. Для Лафкадіо (саме через невміння розрізнявати добро і зло) злочин є різновидом гри: сьогодні він рятує з палаючого будинку маленьких дітей, піддавшись потягу серця, а наступного дня виштовхує з вікна потягу випадкового супутника, який викликав у нього неприємні відчуття. Іронічний модус створений за допомогою підміни складників “рівняння”: у Ф. Достоєвського та Ф. Ніцше йдеться про шляхи досягнення людством щасливого майбутнього, а у А. Жіда – про егоїстичну гру, блюзнірство. Таким чином, ідея “надлюдини”, яка стоїть вище за людський моральний закон, пародійована і розвінчана в соті “Підвалини Ватикану” за допомогою гіперболізації та перенесення в інший контекст.

Об’єктом сатири А. Жіда є також деякі радикальні ідеї філософії позитивізму: вульгарно-позитивістський підхід до вивчення світу і людини персоніфікований в образі психофізіолога Антіма Арман-Дюбуа. Для створення пародійного ефекту автор використовує нехудожні компоненти у художньому творі. Ця форма інтертекстуальності, що часто присутня у філософських творах у вигляді таких наративних конструктів, як розповіді-“лекції”, “вчені” розмови, дискусії, роздуми персонажів, зазвичай відіграє важливу сюжетно-сміслову роль або створює вагомий для тексту образні асоціації [1, 176]. У “Підвалинах Ватикану” нехудожні елементи застосовуються для пародіювання “серйозної” позитивістської науки, продемонстрованої “науковими” експериментами Антіма з дослідження “тропізмів”, які він тлумачить як “ключ, що дозволяє звести усе якісне розмаїття явищ життя до найпростіших тваринних рефлексів” [3, 30]. А. Жід показує, як вульгарний позитивізм все таємне в природі і людині намагається пояснити “простими фізичними і термохімічними законами” і прирівняти людину до геліотропу – “безвільної рослини, що обертає свою квітку до сонця”: якщо все звести до найпростіших рефлексів, іронізує письменник, то “Космос виявляється заспокійливо безхитрісним” [4, 28]. Ці експерименти не були дивацтвом “божевільного” вченого: Антімове “Повідомлення про умовні рефлекси” “одразу ж прогриміло на всю Німеччину” і “дозволило новій психофізичній школі

зробити наступний крок до зневіри” [4 29]. Слово “зневіра” має особливе значення в контексті авторської концепції Бога: А. Жід вважав, що все живе містить частинку Бога, велику таємницю буття, а його персонаж намагався “змусити підкорену тварину зізнатися у своїй простоті”. Досліди Антіма виглядають у передачі письменника як безглузде катування: “З метою вчинити дію окремо на те чи інше почуття тварини, на ту чи іншу область мозку, він одних осліплював, інших оглушав, оскопляв їх, обдирав, обезмозглявав, позбавляв їх того чи іншого органу, який ви вважали б абсолютно необхідним і без якого ця тварина, для повчання Антіма обходилась” [4, 29]. Пародіюється в соті не лише метод пізнання природи, але й наукова важливість “результатів” таких експериментів: “Кожен день у дванадцять годин Арман-Дюбуа заносив на особливі таблички нові торжествуючі цифри” [4, 29]. На думку А. Жіда, подібні експерименти є лише “безглуздою допитливістю” [4, 33] і дуже далекі від з’ясування таємниць природи і людини.

Прийомом пародіювання є і використання ненаукової лексики для опису наукових експериментів “серйозного” вченого, що створює ефект безглуздості його дій. Мова письменника містить виразні епітети і метафори і сугестивно навіює певні асоціації: з казками про ненажерливих і безжалісних чудовиськ (“Все, що повзає, плаває, ходить і літає, слугувало йому матеріалом”, “...пацюк, миша, горобець, жабка, – все було впору цьому Молоху” [4, 27]) та історіями про страшні льохи безжальної інквізиції (лабораторний стіл – “катувальний”, знаряддя для експериментів – “диявольські інструменти”, а мета дослідів – змусити тварину “зізнатися” у своїй простоті). Таким чином, письменник створює майстерну пародію на “нові шляхи” науки, адже вони мають на меті звести складність світу до найпростіших рефлексів і бездушних цифр.

У пародійному ключі репрезентована у “Підвалинах Ватикану” й ідея “католицького відродження”. Сам сюжет твору вже є сатиричним, а пародіювання історій про явлення святих, чудеса, обряди зречення і навернення додають сарказму. Наприклад, чудо зцілення Антіма відбувається уві сні: до нього (спершу постукавши у двері!) приходять однорука Богородиця (адже напередодні він відбив руку у статуї святої своїм костилем) і говорить, що може зцілити його й без руки, шпиняє металевим стрижнем у бік – від болю він прокидається, але вже здоровий. Після цього він “увірував” і за це дякував своїй маленькій племінниці Жюлі, яка своєю наївною молитвою “звернула до гріхів нечестивого дядька милосердну увагу тої, кому віднині він готовий служити безроздільно” [4, 49]. Проте, церква “бажала відкритого зречення, збираючись обставити його небаченим блиском” [4, 47]. Новонавернений Антім не уклоняється від цього “обов’язку”, хоча розголос про зречення загрожує йому розоренням (він жив доходами з масонської ложі, де займав високий ступінь). Проте, отець Ансельм

вважає, що це принесе католицькій церкві лише ще більшої слави, а про матеріальні інтереси не варто турбуватися: церква його не залишить. Опис зречення, “обставленого непомірною пишністю”, повний сарказму: “отець Т., соцій генералу єзуїтів, ...духовний витія згадував Савла Тарського, виявляв між іконоборським жестом Антіма і побиттям святого Стефанія вражаючі збіги” [4, 48-49]. Через два дні церква була – у славі, Антім – у злиднях, але коли він в розпачі говорить отцю Ансельму: “Ви мене губите!”, то чує відповідь “Що ви, син мій, навпаки! Ми вас рятуємо” [4, 48]. Ошуканим відчуває себе й Жюліус, який йде на аудієнцію до Папи, щоб нагадати про обіцянки церкви Антіму: “тут немає на що очікувати, немає на що надіятись, немає на що покластися; Антіма надули, нас усіх надули, усе це просто лавочка!” [4, 151]. “Святість” Ватикану остаточно розвіюється Протосовим тлумаченням слова “save” як латинського дієслова “стерезись!” [4, 131] – виявляється, що прочитати назву твору можна по-іншому: “Стерезись Ватикану”.

У соті критиці піддається не лише фальш самої церкви на чолі з Ватиканом, а й формальність віри “благочестивих” католиків – Маргарити, Вероніки, Флеріссуара, Жюліуса. Так, Вероніка Арман-Дюбуа “своє одноманітне, невдале життя загромаджувала мілкою церковною обрядністю...”, а заповітною її мрією було “привести до бога свого Антіма” [4, 28], хоча родина була матеріально забезпечена саме завдяки його приналежності до Ложі франкмасонів. Але коли Антім нарешті перетворився на “непохитного” католика, Вероніку дратує його безкомпромісна святість і вона жаліється Жюліусу, що він дав себе “обскувати наче курча, дякуючи всім, ...хто тягнув в ім’я боже”, що “на язичку у нього один єлей..., євангельські вислови” [4, 111]. Її сестрі Маргариті також “життя не приносить ніяких негараздів; вона має все”, але “прагне страждань”, тому “змушена шукати дрібних неприємностей”: оскільки її чоловік Жюліус не дає їй приводу для страждань, вона заздрить Вероніці: “З таким чоловіком, як Антім, ось було б життя!” [4, 42]. Амедей Флеріссуар вважає, що для спасіння Папи “треба жертвувати не гроші: тут треба жертвувати собою” і збирається у “хрестовий похід” до Риму (дружина вже бачить його “у латах і шоломі, верхи на коні” [4, 107-108]). Він впевнений, що його “бог спрямує до Риму”, але просить свого друга скласти для нього “детальний розклад потягів з позначенням пересадок і буфетів” [4, 109]. Для Жюліуса віра – суто конформістська угода з суспільством і він дуже далекий від справжніх християнських почуттів: приміром, він бажає напівпаралізованому Антіму, що їде до Риму лікуватися, вилікувати в цьому “святomu” місті не тіло, а душу. Під час візиту до “наверненого” збіднілого родича Жюліус вражений: “Так це ж дійсно святий” [4, 111], адже він і уявити собі не міг, що така комфортна і звична річ як релігія може потребувати таких жертв. Коли “просвітлений” Антім розповідає

йому, що він годує щурів, яких колись осліпив (“це так природньо”), обурений Жюліус парирує: “Я б дуже хотів, щоб церква теж вважала б природним зробити для вас те, що ви зробили для цих щурів, після того, як вона вас також певним чином осліпила” [4, 112].

Загалом, Жюліусу був потрібний лише комфорт, який окрім матеріальної забезпеченості, включав ще віру й письменницький успіх (прийняття до Академії), що були нерозривно пов’язані між собою. Французька Академія, утворена у 1634 році, призначена була серед іншого займатися критичним обговоренням сучасної літератури, а звання академіка завжди вважалося у Франції доказом визнання таланту письменника, гарантувало йому позачасову славу. Для автора “солодєньких” католицьких книжок Жюліуса бути прийнятим в Академію – найзаповітніша мрія. А. Жід скептично відноситься до “академіків” та об’єктивності Академії при оцінюванні літературних творів. Через образ посереднього і заангажованого письменника Жюліуса, котрий “якби само собою, ще молодим, виявився стиглим для академії; його, неначе підготовляли до неї його статність, важність значущого погляду й задумлива блідість чола” [4, 34], А. Жід “знижує” авторитет обраних “безсмертних”. Жюліус врешті решт обирається до лав Академії, адже “його сестра, графиня Гі де Сен-Прі, вертить як хоче, кардиналом Андре, а відповідно, й п’ятнадцятьма “безсмертними”, які завжди голосують як він” [4, 39].

Всі переконання Жюліуса мають дуже неглибоке коріння. Коли його останню книгу зустріли погано (“газети громлять мене з усіх боків” або “хвалять з нестерпним лицемірством” [4, 51]), його “віра” похитнулася: “В ньому... вперше в житті... підіймався сумнів... в цінності своїх творів, в істинності своєї думки, в істинності свого життя” [4, 53]. І ось він вже готовий зрадити усі свої принципи і написати провокаційний роман про “безкорисного” вбивцю та “абсолютний злочин”. Проте, це тривало недовго і, як тільки Жюліус дізнається, що в Академії на нього чекають, він швидко повертається до звичного кола думок: “Я вірний вам, своїм думкам, своїм принципам. Постійність – найнеобхідніша із чеснот”. Через хвилину він і сам дивується тому, “з якою найтоншою послідовністю його розум на мить відхилився від прямого шляху” [4, 193]. Епітетом “найтонший” А. Жід відсилає читача до “класифікації” Протоса і тим самим урівнює “благочестивого” католика Жюліуса з шахраями, що використовують закони, мораль і віру задля своїх егоїстичних інтересів. Фальшивим виявляється все – люди, мораль, віра і навіть Папа.

Таким чином, дослідження засобів пародіювання в соці А. Жіда “Підвалини Ватикану” дозволяє виокремити такі прийоми: стилістичний заголовку-ребус і авторська жанрова дефініція, карнавалізація, знижене висвітлення основні ідей і теорій, процесів і явищ кінця ХІХ століття шляхом зіставлення контекстів, гіперболізація, використання нехудожніх елементів, застосування невідповідних мовно-стилістичних засобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимчук В. А. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту / Валентина Герасимчук. – К. : ПАРАПАН, 2007. – 392 с.
2. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 12 т. : Т. 5. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – М. : Изд. Правда, 1982. – Т. 5. – 544 с.
3. Еремеев Л. А. Французский литературный модернизм / Л. А. Еремеев. – К. : Наукова думка, 1991. – 120 с.
4. Жид А. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение в СССР / Андре Жид ; сост. и вступ. статья Л. В. Токарева. – М. : Московский рабочий, 1990. – 638 с.
5. Моруа А. Литературные портреты / А. Моруа. – М. : Прогресс, 1970. – 354 с.
6. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности [Электронный ресурс] / Натали Пьеге-Гро. – Режим доступа : <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>
7. Токарев Л. Н. Быть как можно более человеческим... / Л. Н. Токарев // Жид Андре. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР / сост., вступ. статья Л. Н. Токарева ; пер. с фр. – М. : Моск. рабочий, 1990. – С. 5–24.
8. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / [подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой]. – М. : Наука, 1977. – С. 198–226.
9. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
10. Clouard H. André Gide / H. Clouard // Clouard H. Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours de 1915 à 1940. – Paris: Editions Albin Michel, 1957. – P. 48–76.

Стаття надійшла до редакції 30 вересня 2017 року