


<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.5>
УДК 821.111(73)-3.09

Оксана Гальчук

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Левка Лук'яненка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна
 <https://orcid.org/0000-0002-3676-7356>
o.halchuk@kubg.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ АНІМАЛІСТИЧНИХ КОДІВ ПРОЗИ ЕДГАРА АЛЛАНА ПО

У цій статті проаналізовані новели Едгара А. По «Чорний кіт», «Жабеня», «Чотири звірі ув одному. Гомо-Камелеопард» і «Лось (Ранок на Віссахіконі)» з метою визначення їхніх анімалістичних кодів — художніх образів і мотивів, пов'язаних із життям тварин, взаєминами людей і тварин, «тваринної» символіки тощо. Застосувавши історико-літературний, психоаналітичний і компаративний методи дослідження, ці новели визначено варіантами авторського моделювання анімалістичного тексту. Предметом дослідження є специфіка інтерпретації Едгаром А. По образів і мотивів, які на пряму чи опосередковано пов'язані з художньою анімалістикою. Новизну дослідження зумовлюють уперше вирішені в його перебігу такі завдання: розглянуто кореляцію анімалістичних кодів з ідейним пафосом новел; визначено характерні риси авторських моделей художньої анімалістики і арсенал їхньої поетики; зіставлено психолого-аналітичну і метафоричну версії тлумачення Едгаром А. По анімалістичних кодів у контексті його ідіостилю.

У результаті дослідження з'ясовано, що звернення письменника до тваринної теми в найширшому розумінні є результатом осмислення актуальних природничих і філософських ідей, які резонують у його прозі оприявленням різних анімалістичних кодів. Виокремлено два типи новел авторського анімалістичного тексту. У першому, психоаналітичному, реалістично-конкретний образ тварини сприймається крізь призму свідомості оповідача і традиції його містичної інтерпретації, перетворюючись у результаті на образ-символ («Чорний кіт», «Лось (Ранок на Віссахіконі)'). У другому, філософсько-метафоричному, попри відсутність тваринного образу в притчоподібному тексті акцентовано на проблематиці «людинозвір» («Жабеня», «Чотири звірі ув одному. Гомо-Камелеопард»). Спільною для обох типів є символізація анімалістичних кодів. Узагальнено важливість ролі анімалістичних кодів у моделюванні Едгаром А. По психологічного портрета сучасника і в жанротворенні дифузних різновидів психоаналітичної новели.

Ключові слова: Едгар Аллан По; художня анімалістика; новела; романтизм; психолого-аналітична і метафорична версії інтерпретації; анімалістичний код.

Тема «Людина і тваринний світ», безперечно, належить не тільки до найдавніших, які впевнено ввійшли у світову літературу з фольклору, а й до щонайбільше розроблених, а відтак різновекторних і різноаспектних для наукового студіювання. Метою цього дослідження є визначення специфіки тлумачення Едгаром А. По анімалістичних кодів. Під «анімалістичними кодами» розуміємо художні образи і мотиви, пов'язані з життям тварин (умовно — художні зоотопоси), взаєминами людського і природного світів, «тваринну» символіку тощо. Особливе зацікавлення викликають твори, де пропонується кількарівнева інтерпретація цих кодів. До таких текстів, на нашу думку, належить новелістика По, який і до сьогодні залишається одним із тих письменників, чий життя й творчість однаковою мірою є «текстом із багатьма невідомими». Хоча європейський читач давно відкрив для себе масштаб його таланту завдяки перекладам і літературознавчому дослідженню Ш. Бодлера, спадщина американського митця актуальна для подальшого вивчення й інтерпретації, особливо в сучасних умовах радикальної ревізії наших уявлень про людину і збудований / зруйнований нею світ.

Символічно, що серед різних дефініцій постаті і творчості По чи не щонайперше згадують його як «автора “Крука”». Тож певною мірою це стало мотивацією у виборі об'єкта аналізу — творчості американського письменника, у якій «тваринна» тема стала призмою й кодом дослідження феномену людської психології. Адже він одним із перших запропонував художньо-психологічний дискурс американської ментальності, інтуїтивно відчувши початок духовних деформацій свого покоління і ширше — усього людства. В арсеналі художніх засобів, які обрав По для моделювання психологічного портрета сучасника, важливу роль відіграє анімалістичний текст — образи і мотиви тварин. Специфіка їхньої авторської рецепції — предмет вивчення в цій статті. В українському літературознавстві особливості анімалістичного дискурсу новелістики По ще не були предметом окремого дослідження попри те, що загалом творчість представника пізнього американського романтизму чи то «романтика <...> в абсолютному значенні цього слова» (Шахова, 1992, с. 5) не раз опинялась у центрі зацікавлення К. Шахової (2001), С. Пригодія і О. Горенко (2006), Г. Покидько (2007), Л. Аллахвердієвої (2021) та ін.

В *об'єктиві* нашого студіювання — новели «Чорний кіт», «Жабеня», «Лось (Ранок на Віссахіконі)» і «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард». Вибір саме цих новел зумовлений наявністю в них художніх зоотопосів за умови різного потрактування, що дає змогу розглянути питання типології анімалістичних текстів у новелістиці По. Застосовуючи історико-літературний, психоаналітичний і компаративний *методи дослідження*, ставимо за мету визначити їх авторськими моделями анімалістичного тексту. Задля цього вважаємо за необхідне 1) розглянути кореляцію анімалістичних кодів з ідейним пафосом аналізованих творів, 2) визначити характерні риси авторських моделей художньої анімалістики і арсенал їхньої поетики, 3) зіставити психолого-аналітичну і метафоричну версії тлумачення анімалістичних кодів у контексті ідіостилу письменника.

«Тваринні» образи, мотиви і символіка — це складники широкого анімалістичного художнього дискурсу в кожній національній літературі, новий етап актуалізації якого припадає на ХІХ століття. Це стало відображенням загальної тенденції того часу — зростання наукового інтересу до світу тварин у пошуку відповідей на питання генези життя на Землі, усвідомлення людиною свого складного взаємозв'язку з цим світом тощо. Нові знання перетворювались на певне підґрунтя художніх рефлексій письменників у площині анімалістичного дискурсу. Знаменно, що одна з книг оповідань По «Гротески і арабески», у текстах якої оприявлюються анімалістичні коди, була опублікована 1839 року. Тобто більшість новел він створював у ті роки, коли Ч. Дарвін розпочав свої польові дослідження, на основі яких постала його резонансна теорія, ословлена в «Походженні видів...» Дарвінівська теорія спадкових змін і природного відбору (поряд із креаціонізмом, катастрофізмом і гіпотезою Ламарка) стала ще однією спробою пояснити походження й закони розвитку всього живого і водночас підняла потужну хвилю художньої дискусії. Вона відбилась у текстах багатьох письменників, особливо в англійському й американському неоромантизмі — Р. Кіплінга, Г. Веллса, Джека Лондона. Основні питання, навколо яких точилась дискусія, — це питання місця людини в еволюційній «піраміді», кореляція взаємин «людина — тварина», «людина — звір» тощо. Та цю дискусію розпочав іще По.

Увага Едгара По до складної теми взаємин людини і світу тварин виявляється й у його зацікавленні, як свідчать дослідники, месмеризмом, друга хвиля популярності якого припадає на добу романтизму. Інтерес до потойбічного, ірраціонального, непояснюваного як один із маркерів романтичної естетики підштовхував митців до рецепції дискусійних ідей австрійця Ф. Месмера про тваринний магнетизм (animal magnetism) — здатність живих істот завдяки магнітній енергії впливати на інших людей, тварин

і предмети. Ім'я По опиняється серед багатьох письменників доби (Е. Т. А. Гофмана, М. Гоголя та ін.), які торкались цієї теми. У своїх творах «Повісті скелястих гір», «Система доктора Смолла і професора Пірія», «Месмеричне одкровення», «Дивний вплив месмеризму на шкіну чоловіка» він намагається застосувати положення про тваринний магнетизм як призму для художніх досліджень загадок людської душі. У новелі «Чорний кіт» в анімалістичному топосі також є, як видається, відголоски осмислення автором ідей месмеризму, де тварина провокує (читай — гіпнотизує) оповідача, за його власним зізнанням, на жахливі вчинки.

Е. А. По не раз у своїх творах, описуючи зовнішність персонажів, виказує також своє зацікавлення модною тоді фізіогномістикою. Характерно, що, «читаючи обличчя», автор проводить паралелі з тваринами, не виокремлюючи в такий спосіб людину зі спільного природного простору. Так, у «Повісті скелястих гір», розглядаючи головного героя, оповідач помічає: *«Його очі були над усяку міру великі й круглі, мов у kota. Зіниці також при всякім збільшенні або зменшенні світла стягалися й розширялися, як оце спостерігається в тварин цього гатунку. В моменти зворушення очі його робилися неймовірно блискучі і, здавалося, вони сяяли лучистим промінням не відбитого, але істинного, середовинного світла, як от свіча або сонце; але у звичайному вигляді вони були до того заволікли, тьмаві і блякли, що наvertsали на думку про очі давно похованого трупа»* (По, 2008). У детальному описі погляду автор акцентує на його змінності, покликаючись на особливості очей kota. Щоб підкреслити амбівалентність свого героя, По йде за традиційними уявленнями про kota як істоту між двома полярними світами. Тож кажучи про очі головного героя, він бачить в них і «сонце», тобто те, що асоціюється зі сферою життя, і «очі давно похованого трупа», що асоціюється з образністю, пов'язаною зі сферою Танатоса, і в такий спосіб (тут, напевне, можна говорити про анімалістичний психологізм) формує оцінне ставлення до персонажа. Із-поміж анімалістичних кодів можна ще згадати образ орангутанга, який виявляється справжнім убивцею тоді, коли всі готові були шукати пояснення в містичному, як у новелі «Вбивство на вулиці Морг». Цей анімалістичний образ — іще одне обличчя зла в детективних новелах, якими письменник проклав шлях цьому жанру у світовій літературі. Загалом можна говорити, що у творчості Едгара А. По звернення до тваринної теми в найширшому розумінні не випадкове. Воно є результатом авторського осмислення актуальних природничих і філософських ідей, які резонують у його прозі оприявленням різних анімалістичних кодів.

У зв'язку з цим постає питання типології анімалістичних текстів По. Сам автор, а пізніше й дослідники пропонували різні принципи систематизації його прози. Так, перше визначення

дав у назві двотомника «Гротески і арабески» сам По. За принципом відтворення дійсності письменник розрізняє «гротески», де фактично відтворюються американські реалії, тимчасом «арабески» побудовані на умовно-фантастичному матеріалі. Із цього погляду «Чорний кіт», «Жабеня» і «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард» репрезентують другий різновид. Щоправда, умовність авторського розмежування гротесок і арабесок можна відстежити й за втіленням анімалістичних кодів, зокрема, коли в межах одного твору конкретно-реалістичний образ тварини рухається до образу-символу, як у творах «Чорний кіт» і «Лось (Ранок на Віссахіконі)» або ж у «Жабеняті» чи в новелі «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард», де образу тварини з реальної природи немає, натомість є персонаж-людина з ім'ям-зоонімом.

На відміну від арабесок «Чорний кіт», «Жабеня», «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард», новелу «Лось (Ранок на Віссахіконі)» можна зарахувати до гротесок: автор розмірковує над американською дійсністю, конкретизує час і простір, дає оцінку реаліям. Але впродовж короткої оповіді новела стає текстом-хамелеоном: із пейзажної замальовки перетворюється завдяки коментарям наратора на типовий для романтизму текст із роздумами про конфлікт теперішнього й минулого та іронічним фіналом. Таке перетворення розпочинається з епізоду зустрічі з лосем. Тож і в арабесках, і в гротесках анімалістичні коди корелюють із їхніми ідеями та «запускають» механізм збагачення філософськими мотивами, перетворюючи їх на метафоричні тексти.

За типологією Кіри Шахової, яка враховує зміст і формальні ознаки, прозові твори По поділяються на «психологічні цілком або такі, де психологізм переважає; пародійні й гумористичні; сенсаційні з іронічним присмаком або без нього; пригодницькі; містичні, у яких буває похмура фантазія і лякають читачів готичні страхіття; лірично-романтичні, що нагадують вірші у прозі; філософські діалоги; розповіді про подорожі; логічні або детективні; науково-фантастичні» (1992, с. 7). Із цього погляду «Чорний кіт» і «Жабеня» є зразками психологічних або таких, де домінує психологізм, тож у цьому дослідженні вони названі психоаналітичними. Новела «Лось (Ранок на Віссахіконі)», як видається, поєднує ознаки філософських діалогів і лірично-романтичного твору. Своєю чергою «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард» — сатирично-пародійний текст.

Обрані для аналізу новели — «Чорний кіт», «Жабеня», «Лось (Ранок на Віссахіконі)» і «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард» — уже на рівні назв із реальними чи вигаданими тваринними семами мають дотичність до художньої анімалістики. При цьому вони є різними моделями чи типами творів з анімалістичними кодами. Пропонуємо умовну типологію, яка ґрунтується

на таких критеріях, як залежності від експліцитної чи імпліцитної форми вираження кодів, їх центральної чи периферійної ролі в розкритті проблематики й основної художньої функції.

Перша — це текст із реалістичним образом тварини, де немає ні детективної, ні містичної історії. Такою є новела «**Лось (Ранок на Віссахіконі)**» (1844), її зміст — міркування оповідача про красу рідної природи, а ширше — про зміни в американській дійсності. Та саме анімалістичний образ стає «спусковим гачком» для нової картини світу, яку фіксує оповідач.

Як зазначалось вище, ця новела починається як класичні дорожні нотатки чи пейзажна замальовка. Оповідач дорікає тим європейським мандрівникам, які, зіставляючи європейські й американські пейзажі, захоплюються лише південним і північним узбережжями Америки, а сам він оспівує Захід і Південь, зокрема веде мову про красу долини Луїзіани і потоку Віссахікон. Красу цього потоку він сприймає як спогад про «добрі старі часи». Маємо типове для романтизму протиставлення прагматичного меркантильного сучасного, яке оповідач негативно характеризує машинізованим світом, та ідеалізованої давнини. Образ лося як втілення первозданної природи оповідач вписує в низку ознак «ідеального» минулого — світу Америки до появи в ній жадібних руйнівників цивілізації корінного населення: «коли ще не було Демона Машин, коли пікніки були невідомі, водні угіддя не куплялись і не продавались, і коли цими пагорбами ходили тільки лось і червоношкірі» (По, 2008). Несподівано оповідач бачить лося. Йому здається, що в його тваринного «двійника» такі ж настрої, як і його власні: «він <...> нарікає на ті явні зміни на гірше, які нещадні утилітаристи принесли за останні роки на береги потоку» (По, 2008). Але, за законами жанру новели, у фіналі з'ясується, що лось — приручена тварина: чорношкірий раб приманює її сіллю, і вони обоє є власністю англійської родини, яка мешкає в маєтку неподалік. Таким чином, образ лося, змінивши свою семантику із символу незіпсованої природи на упокорення, «переміщується» в картину «теперішнього», де всі інші її складники також знакують несвободу: замість вільних у минулому, але практично винищених європейцями індіанців чорношкірий раб, маєток чужинців-англіїців на американській землі й навіть їжа (сіль), в обмін на яку звір із дикої природи стає домашнім.

Можливо, цю новелу, яку По написав в останні роки життя, можна сприймати не тільки як твір із традиційним романтичним конфліктом «минуле — теперішнє» (ідейно близьким до «Ріп Ван Вінкля» американця В. Ірвінга чи «Кентервільського привида» англійця О. Вайлда), а і як притчу про свободу, від якої відмовляються в обмін на сите життя. Такий собі непоодинокий у літературі пізнього романтизму варіант сатиричного осмислення міфу про американський мілленаризм.

Звичайно, у цій новелі сатира витончена, щоб не сказати елегантна. Її не порівняти з трагічно-готичною атмосферою чи не найвідомішого твору По «Падіння дому Ашерів», у якому оприявлена симптоматична тема американського романтизму — розпад сімейно-родинних стосунків як основи суспільства. Цей твір, на думку дослідників, є одним із тих, де продемонстровано, що романтизм в історії культурного розвитку Америки щонайбільше апокаліптичний. Проте новела «Лось (Ранок на Віссахіконі)» також суголосна з творами «апокаліптичної парадигми історії як фабульної схеми» (Покидько, 2007, с. 198), позаяк її тонка іронія спрямована на викриття фундаментальної ідеї про «нового Адама», для якого, за М. Абрамсом, неспаплюжений світ Америки — цнотливий Едем. Символічною частиною цього «нового Едемського саду» і стає образ лося.

Отже, анімалістичний код у новелі «Лось (Ранок на Віссахіконі)» з реалістичного перетворюється в символічний, змушуючи читача замислитись над порушеними автором філософськими питаннями.

Друга модель реалізації По потенціалу художньої анімалістики — новела «**Чорний кіт**» (1843), де так само є реалістичний топос тварини. Проте, на відміну від новели «Лось (Ранок на Віссахіконі)», він не епізодичний, а в перебігу історії про людську трагедію перетворюється на ключовий. При цьому нашарований містичний підтекст його сприйняття у фіналі розвінчується, але зберігається символічно-метафоричний.

Як уже зазначалось, у цій новелі центральним є образ кота. В анімалістичному художньому дискурсі загалом він посідає особливе місце: отримавши численні літературні варіації, цей амбівалентний топос залишається в широкому семантичному просторі. Його полюсами є «божественна істота» і «диявольська істота». Відповідні значення закріпились насамперед завдяки єгипетській традиції обожнення кішки і як протилежне — середньовічному тлумаченню кішки твариною на службі в самого Сатани. Навіть зовсім короткий список творів XIX–XX століть, де важливу роль відіграв образ кота, засвідчує його різноманітні авторські інтерпретації. Це і протагоніст із «Життєвих поглядів кота Мурра» Е. Т. А. Гофмана, і «Кіт, який гуляв сам по собі» Р. Кіплінга, і Кішка із «Синього птаха» М. Метерлінка, і Чеширський Кіт «Аліси із Задзеркалля» Л. Керрола, і Бегемот із «Майстра і Маргарити» М. Булгакова, і багато інших. Їх об'єднує метафоризація образу тварини, перетворення на образ-маску, нерідко ключовий для розкриття ідеї твору. У новелі «Чорний кіт» По продемонстровані авторська художньо-психологічна і символічна інтерпретації топосу кота як анімалістичного коду.

Цікаво, що згаданий підвищений інтерес Ш. Бодлера до особистості і творчості По підживлювався й спільною увагою до образу... кішки. Ці образи

в поезії французького символіста непоодинокі, на них натрапляємо в таких віршах, як «Велетка» («*Біля гігантки я провів би дні щасливі, / До неї тулячись, як любострасний кіт!*»), «Кіт» («*Прийди до мене, котику, і сядь...*»), «Кіт I» («*Ти — кіт незнаний, серафічний, / Невловний, гармонійний, вічний, / Мов тіло янгола ясне*»), «Кіт II» («*Як я в очах цього звіряти / Свій зір затоплюю, немов / Дивлюсь в душі моєї схов...*»), «Коти» («*Науки й пестоців натхненники — коти!*»), «Сплін» («*Мій спаршивілий кіт сів на вікно ажурне*» (Бодлер, 1989)) та ін. Одним із традиційних у Бодлера є також мотив перетворення кішок на жінок, і навпаки. Загалом образ кота чи кішки пов'язаний із семантичним полем таємниці, спокуси, гріха, ночі тощо — з усім тим, що привертає увагу й американського письменника.

Оповідь «Чорного кота» — це сповідь наратора про те, як алкоголізм змінив його поведінку, стосунки в родині, долю. Відтак твір набуває характеру психоаналітичної студії. Лакмусовим папірцем наростання душевного хаосу, перетворення у звіра є ставлення оповідача до кота. Саме у взаєминах із тваринами виявляються два різних образи наратора — «до» хвороби і «після». Якщо раніше він не тільки любив тварин, а й усвідомлював, що в цій любові ставав кращим («*Найбільш я любив тварин, і батьки дозволяли мені тримати скільки душі завгодно всіляких звірят. З ними я гаяв усе своє дозвілля, і найбільшою втіхою було годувати їх і пестити. З роками ця риса моєї вдачі поглиблювалась, а в дорослому житті стала просто-таки невичерпним джерелом радості. Той, хто хоч раз плекав у душі ніжність до вірного й розумного собаки, сам знає, якою невтримною вдячністю платить за це тварина. В некорисливій любові звіра є щось таке, що полонить серце кожного, кому довелося спізнати не раз підступної дружби та облудної відданості, властивих людині*» (По, 1992)), то потім саме на тварині почав виміщувати злість за своє безсилля перед алкоголізмом і тими «демонами», які захоплюють його душу.

Текст «Чорного кота» умовно можна поділити на дві частини — «злочин» і «кара». І якщо перша написана в реалістичній манері, то в другій палімпсестно просвічують містичні мотиви, які увиразнюють морально-філософську проблематику новели. Перший злочин, про який розповідає наратор, — убивство чорного кота. В один із нападів люті чоловік осліплює тварину, а з часом вирішує добити її, повісивши на гіляку. При цьому намагається пояснити свій жажливий вчинок духом протиріччя, властивим людській природі: «*незбагненна схильність душі до самокатування — до наруги над власним своїм еством, схильність чинити зло заради самого зла — і спонукала мене довершити розправу над безсловесним звіром*» (По, 1992). У такий спосіб оповідач вдається до підміни понять, аби сформулювати філософію виправдання зла. Тут наявна традиційна для По

інтерпретація «жахливого» не як непояснюваного зовнішнього, а внутрішнього, пов'язаного з розладами людської психіки.

Ніби підтверджуючи тезу своєї страшної філософії, оповідач бере у свій дім іще одного чорного kota. Це «заміщення» як спроба домовитись із власним сумлінням парадоксально перетворюється на привід для наступного злочину. Тепер жертвою стає його дружина, де «заміщення» пришвидшує трагічну розв'язку: надзвичайну схожість нового kota із жорстоко вбитою твариною і любов до нього дружини наратор сприймає як перевтілення душі закатованого ним kota в нове тіло. Знищити його — це остаточно позбутись будь-яких сумнівів. Побороти власних «демонів» він уже не в змозі і в черговому нападі божевілля вбиває дружину та замурує її в стіну.

Друга частина твору — «кара». Саме кіт, який виявився поряд із тілом загиблої, виказує вбивцю поліцейським. Тут доцільно подискутувати з І. Карабутенком, який, порівнюючи образ ласкавого kota у «Велетці» Бодлера з персонажем По, наголошує на хворобливій пристрасті як головній причині злочинів: «“Чорний кіт” — символ Демона розпусти» (Карабутенко, 1989, с. 272). Так «викривальна» (вона ж «каральна») роль анімалістичного персонажа нівелюється, а список переступів оповідача зводиться до одного. Але ж у творі двійник убитого чорного kota стає знаряддям покарання лиходія — вмістилища смертних гріхів: ліні, п'янства, гніву, жорстокості, насилля. Епізод викриття злочинця є кульмінаційною точкою не лише ідеї торжества справедливості, а й символічним масштабуванням марнославства наратора, який ототожнює себе з Богом. Адже він, по суті, сам підказав поліцейським, де шукати вбиту жінку, вважаючи, що майстерно приховав сліди злочину і ніхто не здогадається про це.

Важливим аспектом ролі анімалістичного образу в новелі є колір. Традиційно ще з часів Середньовіччя чорний кіт асоціювався з диявольським. Так, у посланні папи Григорія IX 1233 року в контексті засудження люциферіанства був описаний начебто ритуал його прихильників, які, уявляючи диявола у вигляді напівлюдини-напівkota, цілували таку статую під хвіст. Із того часу винищення чорних котів, а разом і їхніх власниць, звинувачених у відьомстві, набуло величезного розмаху й перетворилось чи не на акт легітимізації власної християнської доброчесності. Тож уже в назві новели топонім «чорний кіт» зорієнтовує на атмосферу лиховісного й таємничого. Окрім кольору, символічний зміст образу посилюється завдяки зооніму: kota, що став жертвою наратора, називали Плутон. Римський відповідник бога підземного царства Аїда вказує на його зв'язок зі сферою смерті і того суду, що чекає всіх після закінчення земного шляху. Алюзія на особливий тип знань, якими володіє кіт, ніби випереджує здогадку наратора про фатальну роль тварини в його майбутньому: *«кіт, незвичайно*

великий, гарний і всуціль чорний, був надивовижно розумний. Коли заходила мова про його кмітливість, дружина, а вона й трохи не була забобонна, часто натякала на старовинну народну примету, згідно з якою усіх чорних котів мали за перевертнів. Натякала, звісно, жартома, але я розповідаю про цю дрібничку тільки тому, що тут якраз і випадає про неї згадати» (По, 1992). Пізніше, спостерігаючи за котом, який мав посісти місце вбитого ним Плутона, оповідач переживає відразу, почуття провини і щонайбільше — дикого страху. *«В такі хвилини ой як нестерпно хотілося прибити його на місці, та мене стримували почасти усвідомлення давньої вини, а головне — що тут критися! — дикий страх перед цією твариною»* (По, 1992). У цьому контексті «давня вина» сприймається не так у конкретно-текстовому, як в архетипному сенсі — як первородний гріх людства. Характерна деталь: другий чорний кіт, на відміну від Плутона, мав білу позначку на грудях. У Середньовіччі таку плямку називали «міткою янгола». Вона «знімала» підозри в чаклунстві й навіть могла врятувати тварину від страти. У новелі По біла мітка на хутрі з часом набула обрисів шибениці, ніби нагадуючи про злочин оповідача і прогножуючи його недалеке майбутнє. Тож коли оповідач вирішує, що ніхто не викриє його злочинів, то виходить, що «ніхто» з-поміж людей — так, але кари потойбічних сил, які втілює чорний кіт із «міткою янгола», не уникають. Моральна проблематика доповнюється містично-філософським аспектом. Щоправда, легкий флер містичного автор традиційно знімає у фіналі завдяки логічним поясненням, підтверджуючи в такий спосіб свій «раціональний романтизм». У цьому і своєрідний готичний «слід» у творі, і водночас авторська іронія щодо «містичного» сприйняття образу чорного kota пересічним читачем.

Третю модель художньої анімалістики По презентує твір **«Жабеня»** (1849), у якому, на відміну від перших двох моделей, немає образу ні реальної, ні вигаданої тварини. При цьому спільними для цієї новели і «Чорного kota» є готична атмосфера, мотив злочину й покарання, хворобливих пристрастей, таємниць людської душі, двійництва. Та якщо в «Чорному коті» роздвоєною є свідомість головного героя, то в «Жабеняті» людиноподібним звірам протистоїть справжня людина, яку обзивають жабеням. При цьому центральні конфлікти обох типів новел відбивають протистояння гуманістичної і антигуманістичної концепцій.

У «Жабеняті» іронія є засобом боротьби зі злом соціальним, що надає текстові гостросатиричного звучання. Аналогічна роль і такого елемента готичної поетики в її романтичній версії, як образ блазня, протагоніста новели. Його прізвисько — Жабеня — винесено в титул твору. Позаяк саме так король і його оточення обзивають карлика-блазня через зумовлену каліцтвом характерну

ходу, то, окрім соціальної («король — блазень») і моральної («тиран — жертва») антиномії, у творі виокреслюється філософсько-гуманістична проблематика, де людиноподібним звірам протистоїть людина, затаврована цим прізвиськом. Тож, як і в «Чорному коті», але більш виразно завдяки акцентів на тілесності головного героя в підтексті «Жабеняти» звучить питання про суті людської природи.

Казкова чи радше притчева історія про те, що навіть найслабша істота рано чи пізно чинитиме опір злу, оприявлюється в «Жабеняті» ще однією авторською версією «злочину і кари»: історія скривдженого блазня на прізвисько Жабеня стає початком кінця короля і його міністрів. Коли король, який постійно принижував блазня, жорстоко повівся з його подругою-танцівницею Тріпеттою, Жабеня вирішує покарати тирана і його оточення. Він пропонує їм з'явитись у розпалі маскараду в костюмах орангутангів (підзаголовок новели «Вісім прикутих орангутангів»), які нібито втекли з клітки, щоб мати змогу безкарно вдаватись до своїх жорстоких витівок. Ті радо погоджуються, не підозрюючи, що це частина плану їхнього покарання. У фіналі кривдники гинуть, а Жабеня і його подруга тікають до себе на батьківщину.

Хоча в цій новелі По не вдається до оповіді від першої особи, вона так само набуває характеру певної психоаналітичної студії. Цьому сприяє її інтертекстуальність, зокрема покликання на твори класичного канону. Так, описуючи звичаї королівського двору, автор вдається до ремінісценції задля створення іронічно-гротескового образу володаря і його оточення: *«Король не був надто вибагливий щодо солі, або, як він це називав, “духу” самих дотепів. Над усе він цінував широчінь жарту, і заради неї часто ладен був змиритися з його довжиною. Надмірна витонченість втомлювала його. Король віддав би перевагу “Таргантюа” Рабле перед Вольтеровим “Задігом”, а загалом, витівки були йому набагато більше до вподоби, ніж словесна дотепність»* (По, 1992). Називаючи такі знакові твори французької літератури, як «Гаргантюа» Ф. Рабле і «Задіг» Вольтера, оповідач протиставляє різні типи сміху і по суті два різних світосприйняття. Те, що, на його думку, королю зрозуміліші відверта ренесансна тілесність і грубі жарти Рабле, а не витончений гумор іронічної філософської повісті Вольтера, мало б надати додаткового сатиричного забарвлення образів правителя.

До арсеналу інтертекстуальних покликань новели належать топос маскараду і фольклорний мотив нареченого-перевертня. Щоправда, якщо в казках наречений-перевертень, закохавшись, повертає собі людське обличчя, то блазень Жабеня, захищаючи честь коханої, демонструє справжню велич людського духу в боротьбі зі злом, але залишається у своєму скаліченому тілі. Ще одна відмінність від казкових наречених-перевертнів

у тому, що вони ведуть боротьбу з чарами за, так би мовити, індивідуальне щастя. Тоді як Жабеня страчує короля-тирана і його міністрів, тобто протистоїть злу не інфернальному, а реальному соціальному, знищення якого матиме відчутні масштабні результати. А отже, він діє як герой чарівної казки, який має відновити світову гармонію. До того ж характерні для психологічних новел По умовність часу і простору теж спрацьовують як жанрові ознаки притчі або казки. Так само і обов'язковий для чарівної казки щасливий фінал. А оскільки Жабеня і Тріпетта *«були силоміць відірвані від своїх домівок у сусідніх провінціях і переслані в подарунок королю одним із його всепереможних генералів»* (По, 1992), то їхня перемога — це покарання короля-загарбника представниками упокорених народів. Таким чином, фінал доповнюється антиколоніальним мотивом.

Окрім інтертекстуальних покликань, психоаналітичного характеру новелі надає мотив згубної дії алкоголю. Він є спільним і для «Чорного кота», де алкоголь стає першопричиною моральної катастрофи оповідача, і для «Жабеняти»: король змушує блазня пити, знаючи, що це згубно діє на нього (*«Король знав, що Жабка не любить вина, бо воно доводило бідного каліку майже до нестями, а нестямю, звісно, не дасть душі спокою. Але король кохався у своїх витівках і тому тішився, примушуючи Жабку випити, щоб той, як він це казав, звеселився»*) (По, 1992)). Потім король грубо відштовхує і хлюпає в обличчя вином Тріпетті, і це стає тригером для героя, який багато років терпів знущання. Сцена остаточного знелюднення короля в очах блазня обертається «народженням» у Жабеняті людини, яка мусить захистити свою гідність. Так увиразнюються два конфлікти: знівченого тіла і високого духу (внутрішній) та між справжньою людиною, яку прозивають твариною, і тими, які, вважаючи себе людськими істотами, були звірами.

Як і у творі «Система доктора Смолла і професора Пірія», де По веде мову про тонку межу між здоровим глуздом і божевіллям, зображує світ безумців, які намагаються переконати героя у своєму «здоров'ї», у «Жабеняті» звучить думка про умовну грань між людиною і звіром. Вона увиразнюється завдяки поетиці маскараду, оприявленій у мотиві маски жаби, яку «одягають» на блазня король і його радники, та в самому топосі маскараду. Він є і частиною сюжетної загадки, і кульмінацією оповіді про «злочин і покарання». Під час маскараду король і його оточення, погоджуючись на пропозицію Жабеняти одягнути костюми орангутангів, стають гротесковими «перевертнями»: *«За тих часів, про які йдеться у моїй розповіді, орангутанги дуже рідко з'являлися в будь-якій частині цивілізованого світу, а оскільки костюми, вигадані карликом, робили переряджених цілком схожими на звірів і більш ніж огидними, то відповідність натури, таким чином, вважалася*

забезпеченою» (По, 1992). Вони сприймають це за захопливу гру, тоді як для блазня це своєрідний погляд у «криве» дзеркало, де він бачить тих, хто має людські імена, але нелюдську душу. Це момент іронічної гармонії, коли їхній звірячий «зміст» набув і відповідної форми. Як і в «Чорному коті», де перший кіт-жертва заміщується котом-«катою», у «Жабеняті» типова для маскараду зміна соціальних ролей відкриває шлях протагоністові до винесення вироку кривдникам. За мить до того, як піднести смолоскип до перевдягнутих у костюми орангутангів короля і його семи міністрів, блазень виголошує коротку промову, щоб не було сумніву щодо випадковості їхніх смертей: *«Ось тепер я виразно бачу, — сказав він, — що за люди ці перебрані. Це всемогутній король і семеро його довірених радників. Той самий король, якому не забракло сумління ударити беззахисну дівчину, і сім тих самих його радників, які підохочували його до такої наруги. А щодо мене, то я лише Жабка, блазень — і це мій останній жарт»* (По, 1992).

Таким чином, шукаючи відповіді на питання щодо суті людської природи, автор звертається до проблематики «Свій — Інший», де «Інший»-Жабка («інший», бо і чужинець, і скалічений, і блазень), якого король-тиран та його оточення сприймають «Чужим», «Ворожим», таким, що в їхніх очах не має жодних ознак людської істоти, відновлює власне «Я», з'єднується з коханою й повертається на батьківщину.

І нарешті четверта модель анімалістичного тексту прочитується в новелі **«Четверо звірів у одному. Гомо-Камелеопард»** (1836, перша назва — «Епіман»). Як і в «Жабеняті», тут маємо маску звіра, яку носить персонаж. Щоправда, це маска химеричної істоти, яка поєднує в собі риси леопарда, лева, верблюда і... людини. До того ж персонаж одягає на себе цю маску добровільно. Спільним із новелою «Жабеня» є також гостро сатиричний пафос викриття жорстокого й недолугого правителя — завдяки його гротесковому образу цей пафос доведений до максимуму.

Визначальною ознакою цієї моделі художньої анімалістики По є її «щільна» інтертекстуальність. Так, у назві твору пряме покликання на «Оду до Камелеопарда» Т. Гуда. Український читач опосередковано ознайомлений із його віршем «Сорочка», мотиви якого відбиваються в хрестоматійній «Швачці» П. Грабовського. Едгар По сприймав творчість англійського поета і сатирика як певний виклик, тож у новелі він іде далі, ніж Т. Гуд в «Оді до Камелеопарда», де він *«оспіває природу жирафа та рефлексує про те, що міг би повідати людям жираф, якби мав людський голос»* (По, 2022, с. 208). Американський романтик скомбінував трьох тварин, кожна з яких символізує людські вади, із людиною: лев, як і в «Божественній Комедії» Данте, є втіленням гордині й марнославства, леопард — пристрастей, верблюд — зарозумілості. У такий спосіб По і пародіює

самого Т. Гуда, і створює карикатурний образ історичного персонажа: у творі маску такої відразливої істоти одягає Антіох Епіфан, сирійський монарх. Тож реконструкція історичного контексту — це також особливість поетики новели «Четверо звірів у одному. Гомо-Камелеопард». В арсеналі інтертекстуальних форм новели є також епіграф і цитування. Зважаючи на те, що в образі Антіоха Епіфана зібрана колекція всіх відразливих рис, епіграф *«Chacun a ses vertus»* із твору Кребійона «Ксеркс» — *«У кожного є свої чесноти»* — звучить іронічною преамбулою до тонкої стилізації історичної оповіді чи радше саркастичної ретроспективи оповідача, який із відстані XIX століття розмірковує над тим, як абсолютна влада перетворює людину на фантазмагоричного людинозвіра.

Сюжет новели — це уявна подорож оповідача вулицями біблійної Епідафни, де він бачить один із днів правління Антіоха Епіфана на прізвисько Епіман — «божевільний». Тиран одягнений у химерний костюм людино-верблюдо-лево-леопарда, щоб викликати захоплення натовпу. Крім улюбленого автором прийому маскараду, є цитування з «Дванадцятої ночі» В. Шекспіра, паралель химерної звіролюдини зі справжніми дикими звірами, яких водять вулицями міста на показ жадібному до розваг натовпу. Час від часу вони роздирають когось, але це не порівняти з кількістю невинно загиблих на совісті Гомо-Камелеопарда: *«він вирядився у звірину шкуру і намагається якнайкраще зіграти роль камелеопарда, проте це робиться лише для підтримки його королівської гідності. <...> Проте ми можемо припустити, що він не вирядився б у цю шкуру, якби не йшлося про якусь виняткову подію. Важко не погодитися з тим, що вбивство тисячі євреїв — то видатна подія»* (По, 2022, с. 215). Автор висміює мінливість натовпу, який то із захопленням вітає тирана, нагороджуючи його неймовірними титулами («Слава Сходу», «Насолода Всесвіту», «Принц поетів», «Найвидатніший із Камелеопардів»), то влаштовує бучу. У фіналі Антіох ганебно тікає від юрмища, рятуючись від спалаху його гніву, але *«шляхетні і вільні громадяни Епідафни <...> вважають своїм обов'язком коронувати його (на додачу до вінка поета) ще й вінком за перемогу у змаганнях з бігу — цей вінок він, звісно, однаково завоював би в наступній Олімпіаді, тож вони вручають його заздалегідь»* (По, 2022, с. 217). Отже, Гомо-Камелеопард так і залишається на вершині влади правителем, що, як і його історичний прототип Антіох IV Епіфан, уважав себе божеством.

Анімалістичні коди (тваринні образи, мотиви і символіка) новел По прямо корелюють з ідейним пафосом цих творів — авторськими роздумами про сутність людської природи і закликами здолати в собі «звіра», віднайти сміливість піднятися над страхом перед будь-якими тиранами

і зберегти людську гідність, без якої немає власного «Я».

Спільними для проаналізованих новел є назви з «тваринною» конотацією, готична атмосфера, мотив злочину і покарання, хворобливих пристрастей, таємниць людської душі, двійництва, символізація анімалістичних кодів тощо. Ураховуючи різні їх інтерпретації, виокремлюємо основні чотири моделі художньої анімалістики По: 1) текст із образом реальної тварини, але про специфіку її життя не розповідається — просвітницько-пізнавальне завдання поступається місцем міркуванням на тему «Людина і природа», де образ тварини символізує саму природу («Лось. (Ранок на Віссахиконі)»); 2) текст, у якому образ реальної тварини відіграє важливу роль у розвитку сюжету не тільки як окремої історії, а й загалом у долі персонажа-людини, тобто зообраз наповнюється фаталістичним змістом і так само перетворюється на образ-символ («Чорний кіт»); 3) у тексті немає образу реальної тварини, але риси і властивості істоти зі світу природи стають частиною характеристики персонажа-людини, що, своєю чергою, визначає його долю («Жабеня»); 4) образ фантастичної тварини, у якій міксовані людина і звірі, — це образ-маска, гротескова пародія на правителя-тирана («Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард»).

Основними авторськими інтерпретаціями різних моделей анімалістичного тексту є психоаналітична і філософсько-метафорична. У психоаналітичній реалістично-конкретній образ тварини сприймається крізь призму свідомості оповідача і традиції його містичної / філософської інтерпретації, перетворюючись на образ-символ («Чорний кіт», «Лось (Ранок на Віссахиконі)»). У філософсько-метафоричній інтерпретації, попри відсутність тваринного топосу, акцентовано на проблематиці «людинозвір» («Жабеня», «Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард»).

Проблематика художньої анімалістики загалом є перспективним дослідженням, оскільки дає можливість читачеві насамперед побачити і пізнати себе.

Покликання

- Аллахвердиева, Л. (2021). Художественное своеобразие произведений Эдгара Аллана По. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, Т. 32(71), № 5, Ч. 2, 113–121. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.5-2/18>
- Бодлер, Ш. (1989). *Поезії*. Дніпро.
- Карабутенко, І. (1989). Лабіринт бодлерівської естетики. У Ш. Бодлер, *Поезії* (с. 255–277). Дніпро.
- По, Е. А. (1992). *Жабеня*. Пер. А. Онишко. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=82>
- По, Е. А. (1992). *Чорний кіт*. Пер. Л. Маєвська. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=64>
- По, Э. А. (2008). Лось (Утро на Виссахиконе). В Э. А. По, *Колодец и маятник* (с. 399–404). ЭСКМО.
- По, Е. А. (2022). Четверо звірів ув одному. Гомо-Камелеопард. Пер. О. Українець, К. Дудка. У Е. А. По, *Повне зібрання прозових творів. Т. 1* (с. 208–218). Видавництво Жупанського.
- Покыдко, Г. (2007). Американський мілленаризм та апокаліптична романтизм: художні версії Е. По та Е. Тайлер. *Американські літературні студії в Україні, Вип. 4: Дискурс романтизму в літературі США*, 195–202.
- Пригодій, С., Горенко, О. (2006). *Американський романтизм. Полікритика*. Либідь.
- Шахова, К. (2001). Едгар По: начерки до портрета. У Е. А. По, *Чорний кіт* (с. 5–24). Дніпро.

References (translated and transliterated)

- Allakhverdieva, L. (2021). Khudozhestvennoe svoebrazie proizvedeniy Edgara Allana Po [The artistic originality of the works of Edgar Allan Poe]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Zhurnalistyka*, Vol. 32(71), N 5, Ch. 2, 113–121. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.5-2/18>
- Baudelaire, Ch. (1989). *Poezii* [Poetry]. Dnipro.
- Karabutenko, I. (1989). Labirynt bodlerivskoi estetyky [Labyrinth of Baudelaire's aesthetics]. In Ch. Baudelaire, *Poezii* [Poetry]. Dnipro.
- Poe, E. A. (1992). *Chorny kit* [The Black Cat]. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=64>
- Poe, E. A. (1992). *Zhabka* [Hop-Frog]. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=82>
- Poe, E. A. (2008). Los (Utro na Vissahikone) [The Elk (Morning on the Wissahiccon)]. In E. A. Poe, *Kolodets i mayatnik* (pp. 399–404). ESKMO.
- Poe, E. A. (2022). Chetvero zviriv uv odnomu. Homo-Kameleopard [Four Beasts in One: The Homo-Cameleopard]. In E. A. Po, *Povne zibrannia prozovykh tvoriv. Vol. 1* (pp. 208–218). Vydavnytstvo Zhupanskoho.
- Pokydko, H. (2007). Amerykanskiy millenaryzm ta apokalyptyka romantyzmu: khudozhni versii E. Po ta E. Tailer [American millenarianism and apocalyptic romanticism: artistic versions of E. Poe and E. Tyler]. *Amerykanski literaturni studii v Ukraini. Vol. 4: Dyskurs romantyzmu v literaturi USA, 195–202*.
- Pryhodii, S., Horenko, O. (2006). *Amerykanskiy romantyzm. Polikrytyka* [American romanticism. Polycriticism]. Lybid.
- Shakhova, K. (2001). Edhar Po: nacherky do portreta [Edgar Poe: sketches for a portrait]. In E. A. Poe, *Chorny kit* (pp. 5–24). Dnipro.

Oksana Halchuk

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

FEATURES OF ANIMALISTIC CODES OF THE PROSE OF EDGAR ALLAN POE

This article analyzes Edgar A. Poe's short stories "The Black Cat", "Hop-Frog", "Four Beasts in One — The Homo-Cameleopard", "Morning on the Wissahiccon". The aim of the study is to determine their animalistic codes — artistic images and motifs related to the life of animals, human-animal relations, "animal" symbolism, etc. Having applied historical-literary, psychoanalytical, and comparative methods of research, these short stories are identified as variants of the author's modeling of an animalistic text. The subject of the study is the specifics of Edgar A. Poe's interpretation of images and motifs that are directly or indirectly related to artistic animalistic. The novelty of the research is determined by the following tasks, solved for the first time in its course: considering the correlation of animalistic codes with the ideological pathos of short

stories; allocating the characteristic features of the author's models of artistic animalistic and the arsenal of their poetics; provides a comparison of the psychoanalytical and metaphorical versions of Edgar A. Poe's interpretation of animalistic codes in the context of his idiosyncrasy.

As a result of the study, it was found that the writer's usage of the animal theme, in the broadest sense, is the result of his view on relevant natural and philosophical ideas, which resonate in his prose with the manifestation of various animalistic codes. Two types of novels of the author's animalistic text were distinguished. The first one, psychoanalytical, provides a realistic and concrete image of an animal perceived through the prism of the narrator's consciousness and the tradition of his mystical interpretation, turning into an image-symbol as a result ("The Black Cat", "Morning on the Wissahiccon"). The parable-like text of the second one, philosophical-metaphorical, despite the absence of an animal image emphasizes the problem of a "human beast" ("Hop-Frog", "Four Beasts in One — The Homo-Cameleopard"). Symbolization of animalistic codes is common for both types. The article generalizes the important role of animalistic codes in the modeling of a psychological portrait of a contemporary man by Edgar A. Poe and in the genre creation of diffuse varieties of a psychological-analytic novel.

Keywords: Edgar Allan Poe; artistic animalistic; short story; romanticism; psychoanalytical and metaphorical versions of interpretation; animalistic code.

Стаття надійшла до редколегії 28.08.2022