

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

## Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: «**МОТИВ ПОВЕРНЕННЯ ДО СЕБЕ  
У РОМАНАХ Г. К. ЧЕСТЕРТОНА І ДЖ. Р. Р. ТОЛКІНА**»

Виконала: студентка 2-го року навчання  
спеціальності: *035.01 Філологія  
(українська мова та література);*  
освітньо-наукової програми:  
*Теорія, історія літератури та  
компаративістика*

**Ігнат'єва Марія Олександрівна**

Керівник: Горідько Ю. Л.,  
доцент, кандидат педагогічних наук

Рецензент: Сахарова О. В.,  
доцент кафедри мов Національної  
музичної академії України ім.  
П. І. Чайковського, доктор філологічних  
наук

Магістерська робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2021р.

**Київ – 2021**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
1. ФОРМУВАННЯ МОТИВУ ПОВЕРНЕННЯ ЯК ТУГИ ЗА САМОТОТОЖНІСТЮ У ЧЕСТЕРТОНА І ТОЛКІНА.....	7
1.1. Формування мотиву повернення до себе у творчості Г. К. Честертона: біографічний аспект.....	7
1.2. Роль біографічного фактору у формуванні мотиву повернення до себе у творчості Дж. Р. Р. Толкіна.....	19
2. ПОРІВНЯЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ МОТИВУ ПОВЕРНЕННЯ ДО СЕБЕ У РОМАНАХ ЧЕСТЕРТОНА І ТОЛКІНА.....	31
2.1. Просторове повернення.....	31
2.1.1. Роль мотиву подорожі у відновленні світової гармонії.....	31
2.1.2. Повернення додому як місця на землі.....	34
2.2. Темпоральне повернення.....	44
2.2.1. Історичне минуле як місце самототожності людини.....	44
2.2.2. Особисте минуле (дитинство) як час гармонії.....	52
2.3. Метафізичне повернення.....	56
2.3.1. "Хвороба світу" як втрата самототожності.....	56

2.3.2. Прийом очуднення як шлях повернення речей до їхніх сутностей.....	61
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК	ВИКОРИСТАНИХ
ДЖЕРЕЛ.....	73

## ВСТУП

Відстань між днями народження Г. К. Честертон і Дж. Р. Р. Толкіна складає вісімнадцять років. Безумовно, ці двоє авторів належали до різних літературних поколінь і навіть до різних світів, адже юність Толкіна припала на роки Першої світової війни (до того ж, у зрілому віці письменник став свідком Другої світової, на відміну від Честертон, який помер у 1936 р.). Різняться письменники також за стилем: Честертону не притаманна ані громіздка архаїчність мови Толкіна, яку деякі критики (наприклад Г. Блум [42]) вважають заважкою для сприйняття, ані масштабність форми – його романи в середньому вдвічі коротші, аніж будь-який з томів "Володаря перснів", і значну частину доробку письменника складають короткі оповідання та есеї. До того ж, незважаючи на те, що твори Честертон містять елементи фантастичного, вони не є фантастичними в тому ж сенсі, що й Легендаріум Толкіна чи навіть народні казки (апологетами яких були, до речі, обидва письменники) – дія його романів не виходить за межі впізнаваної "нашої" реальності, і правила їхнього сконструйованого світу не передбачають існування чарів чи магії. Втім, між двома цими авторами все ж існує тісний зв'язок.

По-перше, і Честертон, і Толкін були відданими католиками, і їхня творчість несе помітний відбиток християнської філософії – через це, зокрема, єдине на сьогодні масштабне порівняльне дослідження цих авторів ("Честертон і Толкін як теологи" Е. Мілбанк) фокусується на їхніх теологічних системах, впливі на них неотомізму кінця XIX – початку XX ст. тощо. При цьому, як показує Е. Мілбанк і як підтвердимо ми в подальших розділах роботи, ті філософські проблеми, якими переймаються Честертон і Толкін у своїх романах, часто перетинаються. Однією з таких проблем, спільних для обох авторів, є втрата самототожності – тема, що багато підіймалася в літературі протягом XX ст. (хоч і є характернішою для літератур постколоніальних країн) і є особливо актуальною в наш час світових криз і різючих змін повсякденного життя. Повернення до цієї самототожності, по-

різному осмислене й утілене, є ще однією темою, що об'єднує романи Честертона і Толкіна.

По-друге, обидва письменники не вписуються ані у парадигму вікторіанського позитивізму, ані в "канонічний" модернізм своїх сучасників (Джойса, Вулф, Еліота тощо); більше того, зараз і Честертон, і Толкін асоціюються передусім з "масовою" літературою – з жанрами детективу і фентезі відповідно. На додачу до цього спільного статусу "відмодерних" авторів (термін, яким С. Бойм описує ностальгію ХХ–ХХІ ст., бо він "дозволяє нам дослідити тіні й провулки, а не лише пряму дорогу прогресу" [тут і далі пер. з англ. мій – М. І.; 19, 9]; на нашу думку, його можна застосувати й до творчості Честертона і Толкіна), між двома письменниками можна провести (метафоричний) генетичний зв'язок. Толкін, як і його друг, одновірець-католик і колега по спільноті "Інклінгів" К. С. Льюїс, був шанувальником творів Честертона. Зокрема, Толкін посилався на нього у своєму програмовому есеї "Про чарівні казки", де його власний проєкт літератури фентезі як "субтворіння" постає ніби продовженням того, що Толкін називає "Честертонівським фентезі" [55, 19].

Присутність Честертона і Толкіна в україномовному літературознавстві на даний момент залишається порівняно малою. Українські переклади Честертона обмежуються його детективними оповіданнями та філософськими працями "Святий Франциск Асизький", "Ортодоксія" і "Вічна людина", виданими у Львові зовсім нещодавно, у 2018–2020 рр. Ґрунтовних україномовних досліджень творчості письменника при цьому немає, а більшість закордонних дослідників зосереджується на особливостях християнської філософії Честертона (Е. Мілбанк, М. Найт, В. Одді) чи його стосунках з англійським літературним модернізмом ("Переоцінюючи Честертон і літературний модернізм: пародія, перформанс і популярна культура" М. Шелкросса), не заглиблюючись у проблему ностальгії та специфіку мотиву повернення до себе в його працях.

На Толкіна в українській гуманітаристиці звертають більше уваги: окрім досліджень його творів у галузі когнітивної лінгвістики (Д. Павкін, Н. Четова) вітчизняна толкіністика представлена літературознавцями на кшталт О. Тихомирової, В. Бойницького, Н. Ситник тощо. Втім, переважна більшість україномовних розвідок зосереджується на аспектах міфотворення та міфологізму [5; 10; 12]. Найґрунтовніші та найвідоміші англomовні монографії також фокусуються або на міфологізмі та джерелах Толкіна ("Шлях до Середзем'я" Т. Шиппі), або на вигаданих ним мовах ("Розсіяне світло: логос і мова у світі Толкіна" В. Флігер), або, як і у випадку Честертона, на стосунках письменника з модернізмом (збірки "Толкін і модерність" за редакцією Р. Вуда, "Толкін серед модерністів" за редакцією Ф. Вайнрайха та Т. Гонеггера). Деякі науковці побіжно звертають увагу на ностальгію (Е. Лінч), проблему часу (В. Флігер) та мотив втрати (Дж. Роузгрант) у творчості Толкіна, проте, як і у випадку Честертона, особливості мотиву повернення до себе при цьому залишаються не дослідженими. Нарешті, як було зазначено вище, ґрунтовних порівняльних досліджень Честертона і Толкіна на даний момент майже не існує (за винятком монографії Е. Мілбанк), у чому й полягає **актуальність** запропонованої роботи.

**Метою** роботи є порівняння особливостей реалізації мотиву повернення до себе у романах Честертона і Толкіна. Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі **завдання**:

- описати біографічний аспект формування мотиву повернення до себе у творчості Честертона;
- з'ясувати роль біографічної складової у формуванні мотиву повернення до себе у романах Толкіна;
- розглянути роль мотиву подорожі у поверненні до світової гармонії у романах двох авторів;
- дослідити реалізацію мотиву повернення додому як до місця на землі;
- прослідкувати осмислення двома письменниками історичного минулого та повернення до нього;

- з'ясувати ставлення Честертона і Толкіна до дитинства як до часу самототожності й гармонії;
- дослідити їхню інтерпретацію "хвороби світу" як втрати самототожності;
- розглянути роль прийому очуднення як засобу повернення речей до їхніх сутностей.

**Об'єктом** роботи є творчість Г. К. Честертона і Дж. Р. Р. Толкіна. **Предметом** роботи є мотив повернення до себе. За **матеріал** дослідження взято романи Честертона "Наполеон Ноттінг-гільський" (1904 р.), "Людина, що була Четвергом" (1908 р.), "Куля і хрест" (1909 р.), "Жив-людина" (1912 р.), "Летючий шинок" (1914 р.) та "Повернення Дон Кіхота" (1927 р.); з романів Толкіна це дослідження зосереджується передусім на "Володарі Перснів" (1954-1955 рр.) із залученням "Гобіта" (1937 р.) та "Сильмариліону" (1977 р.).

Під час дослідження було застосовано описовий, порівняльний, біографічний, культурно-історичний **методи**, а також метод стильового аналізу.

**Теоретичне значення** роботи полягає у розширенні сфер вивчення обох авторів за рахунок порівняння їхніх творів. Результати дослідження придатні до застосування під час викладання курсів англійської та світової літератури, що складає його **практичне значення**.

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

# **1. ФОРМУВАННЯ МОТИВУ ПОВЕРНЕННЯ ЯК ТУГИ ЗА САМОТОТОЖНІСТЮ У ЧЕСТЕРТОНА І ТОЛКІНА**

## **1.1. Формування мотиву повернення до себе у творчості Г. К. Честертона: біографічний аспект**

Говорячи про мотив повернення до себе, неможливо не говорити про категорію ностальгії. Етимологічно слово *nostalgia* позначає тугу саме за поверненням: *nostos* в античній літературі є одночасно мотивом повернення героя на батьківщину, передусім морським шляхом, і жанровою назвою пісень про повернення ахейців із Трої [18, 486]. С. Бойм у своєму пам'ятному есеї пише про ностальгію як про симптом доби, позначеної швидкими змінами: "Ностальгія неunikно з'являється як захисний механізм у часи прискорених ритмів життя та історичних зсувів" [19, 10]. М. Алексопулу, досліджуючи *nostos* у грецькій трагедії, теж наполягає на вкоріненості цього мотиву в культурній потребі осмислити неспокій: "Для грецьких глядачів і трагіків *nostos* не був ізольованою літературною темою. Розлука з домом – чи то в мандрах, особливо морських, чи під час війни – була повторюваним моментом кризи" [16, 1]. Отже, аби визначити біографічний контекст туги за *nostos*'ом у Честертона і Толкіна, варто зосередитися на суспільних і особистих кризах, пережитих двома письменниками.

Релевантним для дослідження буде також аспект їхніх стосунків із домом – як у сенсі родинного дому, так і в сенсі держави-батьківщини. Стан перебування вдома є одним із важливих утілень самототожності; саме до хронотопу дому (не лише місця, але й щасливішого часу в житті) апелює ностальгія. До того ж, як ми покажемо нижче, проблема повернення до себе, яка є фокусом цієї роботи, у двох розглянутих авторів часто пов'язана з поверненням додому.

Г.К. Честертон народився 29 травня 1874 р. в лондонському Кенсінгтоні. Його родинна історія дає привід і для почуття вкоріненості, і для



пригодницьких домислювань: батько письменника Едвард Честертон був агентом з нерухомості в третьому поколінні (і успадкував кенсінгтонську контору від власного батька), а родина його матері Марі Грожан мала французько-шотландське походження, що, за зізнанням самого Честертона, було важливим для нього в юності: "This northern affiliation appealed strongly to my affections; and made a sort of Scottish romance in my childhood" ("Цей зв'язок із північчю був мені дуже до смаку, і додавав такої собі шотландської романтики у моє дитинство") [27]. Честертон усе життя залишався апологетом романтики; втім, на момент написання автобіографії (1936 р.) для нього значно пріоритетнішою є романтика лондонського середнього класу, дух якого, на думку Честертона, втілювали його батько та дід. Саме англійськість своєї родини він підкреслює у спогадах, як щодо лінії батька ("If I made a generalisation about the Chestertons, my paternal kinsfolk <...> I should say that they were and are extraordinarily English" – "Якби я хотів зробити якесь узагальнення щодо Честертонів, моїх родичів по батькові <...> я б сказав, що вони всі надзвичайно англійські"), так і щодо лінії матері ("My mother's family had a French surname; though the family, as I knew it by experience as well as tradition, was entirely English in speech and social habit" – "Родина моєї матері мала французьке прізвище, хоча сама сім'я, як я знав і з власного досвіду, і з її традицій, була цілком англійською за мовою та суспільною поведінкою").

М. Ворд, подруга Честертона та авторка однієї з перших його біографій, називає ранні роки письменника "одним із найкращих дитинств у літературі" [61]. Едвард Честертон попри свій прозаїчний фах був людиною неабиякої креативної енергії, яку часто спрямовував на розваги для дітей (на малого Честертона особливе враження справив ляльковий театр, збудований батьком); мати письменника друзі родини згадували як кмітливую жінку і гостинну господиню. Обидва в подружжі дотримувалися ліберальних поглядів; були англо-католиками, але до релігії ставилися легковажно. За спогадами брата письменника Сесіла Честертона, "в ті часи тисячі людей задовольнялися розмитою, але шляхетною теофілософією, яку Г. К. Ч. всотав у юності. Його

ніколи не примушували читати Біблію <...> члени родини ніколи не були примушені ходити до церкви" [24, 8]. Дім Честертонів, за твердженням М. Ворд, був "повний життєрадісної енергії для дітей, які там зростали" [61]. Ця життєрадісність межувала з запереченням смерті: дітей відганяли від вікон, коли повз дім проходив похорон, а смерть молодшої сестри (сталася, коли Честертону було п'ять років) письменник згадує як єдину річ, про яку батько відмовлявся говорити [27].

Честертон пізно навчився читати; до школи він пішов у дванадцять років, відразу у другий клас. Школа св. Павла, до якої віддали Честертонів, має ще довшу історію, ніж фамільна фірма його батька – вона була заснована у 1509 р. і працює досі, а за два століття до Честертонів в ній навчався Джон Мільтон. Честертон був незграбним хлопцем і неуважним учнем; свої перші роки навчання він згадує в "Автобіографії" як "дещо самотні", проте жертвою цькування чи ворожості – як з боку однолітків, так і з боку вчителів – ніколи не був. Для будь-якої дитини школа є неприємним і тією чи іншою мірою кризовим досвідом; зокрема Честертон зізнається, що вивчені вдома грецькі літери назавжди залишилися для нього улюбленишими ніж вивчені у школі: "I was told about them merely for fun while I was still a child; while the others I learnt during the period of what is commonly called education; that is, the period during which I was being instructed by somebody I did not know, about something I did not want to know" ("Про них мені розповідали для розваги, поки я був дитиною; інші ж я вивчив під час того, що зазвичай називається "освітою", тобто в період, протягом якого хтось, кого я не знав, пояснював мені щось, що я не хотів знати"). Втім, шкільні роки Честертонів, вочевидь, були настільки не-травматичним періодом, наскільки це можливо. До того ж, саме в школі Честертон познайомився з людьми, які склали коло його найближчих друзів протягом решти життя (Е. Бентлі, Л. Олдершоу, Л. Соломон тощо). В "Автобіографії" цим знайомствам приділено більше уваги, ніж спогадам про саме навчання. Разом ця група хлопців заснувала "Юнацький клуб дебатів"; за

твердженням М. Ворд, лише сорок років потому Честертон заговорив про це товариство з ноткою гумору [61].

У своєму аналізі чарівних казок та їхнього впливу на психологічний розвиток дитини Б. Бетельгайм зазначає, що єдиним доступним людині порятунком від страху смерті є формування міцних міжособистісних стосунків: "Розв'язка "і жили вони довго і щасливо" ані на мить не обдурює дитину обіцянкою що вічне життя можливе. Але вона визначає те єдине, що може полегшити обмеженість нашого часу на землі: утворення дійсно задовільного зв'язку з іншим" [17, 10]. Із цим твердженням перегукується один з важливих аспектів філософії Честертона – віра у спасіння світу через єднання в ідеальній спільноті. Метафізичні конфлікти, що складають основу його романів, зазвичай розв'язуються шляхом встановлення солідарності між двома сторонами: у "Кулі і хресті" стають друзями атеїст і католик, у "Наполеоні Ноттінг-гільському" – романтик і цинік, а в "Людині, що була Четвергом" весь світ постає спільнотою речей, до якої доєднується спільнота героїв-детективів. Очевидно, що "Юнацький клуб дебатів" став для Честертона першим досвідом такого ідеального товариства. Цієї думки дотримується і М. Ворд: "Вони були лицарями Круглого столу. Вони були блазнями Господніми. Вони були Клубом Чоловіцтва, через який і в якому [Честертон] зробив велике відкриття Людини" [61].

Якщо у Б. Бетельгайма "задовільним зв'язком із іншим" є конкретно романтичне кохання, то у Честертона центральною формою стосунків між персонажами є чоловіча дружба. Письменник описує її з таким пієтетом, що подекуди межа між дружбою і коханням майже зникає: "We are mad, because we are not two men, but one man <...> It is that, though we seem to be opposite in everything, we have been opposite like man and woman <...> We are the father and the mother of the Charter of the Cities" ("Ми божевільні, бо ми є не двоє, а одна людина <...> Справа в тому, що ми протилежні в усьому, але протилежні як чоловік і жінка <...> Ми є батьком і матір'ю Хартії Міст") [37]; "Some new and strange thing was rising higher and higher in their hearts like a high sea at night. It

was something that seemed all the more merciless, because it might turn out an enormous mercy. Was there, perhaps, some such fatalism in friendship as all lovers talk about in love?" ("Щось нове й дивне все здійсалося та здійсалося в їхніх серцях, як приплив уночі. Щось, що здавалося немилосердним, бо могло обернутися великою милістю. Чи, може, й у дружбі є той фаталізм, про який говорять усі закохані?") [31]. В моделі життєвого розвитку, яку пропонує Б. Бетельгайм, єдність із батьками (дитинство) та єдність із коханим/коханою (дорослість) несумісні – друге можна здобути лише ціною втрати першого. Втім, у випадку Честертон шкільне життя було періодом існування у двох світах одночасно – у світі батьків та у світі друзів. Школа св. Павла не була інтернатом, тож Честертон кожного дня після навчання повертався додому. Сам письменник усвідомлював примарність тієї самостійності, яку він та його однолітки-хлопці симулювали в школі: "The child does not really pretend to be a Red Indian <...> But the boy really is pretending to be a man <...> The secret that each of us did in fact possess a family, and parents who paid for our support, was conventionally ignored and only revealed in moments of maddened revenge" ("Дитина не намагається дійсно здаватися індіанцем <...> Але хлопець дійсно хоче здаватися чоловіком <...> Таємниця того, що в кожного з нас насправді була родина, і батьки, які платили за наше утримання, зазвичай ігнорувалася, і викривалася лише в моменти гнівної помсти") [27]. Але попри це Честертон таки надає шкільному проміжку життя особливого значення. Він осмислює ці роки як проміжний етап між дитинством і дорослістю, який він називає хлоп'яцтвом – і, як ми мали змогу побачити, цей етап у досвіді письменника був позначений не віддаленням від дому, а розширенням світу особистості поза його межі.

Після випуску зі школи св. Павла Честертон залишився в домі батьків і вступив до лондонської Слейдської школи мистецтв, де провчився чотири роки (1892–1895). Його шкільні друзі, натомість, поїхали здобувати освіту в Оксфорді та Кембріджі. Честертон, таким чином, був тимчасово позбавлений їхнього товариства. Саме на цей час припав період погіршення психічного

стану письменника, осмислений в "Автобіографії" як перший досвід близького знайомства зі злом: "The period of youth which is full of doubts and morbidities and temptations; and which, though in my case mainly subjective, has left in my mind for ever a certitude upon the objective solidity of Sin" ("Той період юності, що сповнений сумнівів, болів та спокус, і який – принаймні в моєму суб'єктивному випадку – назавжди залишив у моїй душі впевненість в об'єктивній дійсності Гріху") [27].

Цей депресивний період частково можна пов'язати з культурною атмосферою того часу. Кінець XIX ст. в Британії був позначений поширенням декадансу, нігілізму та "онтологічного песимізму" [40, 41-42], розвиток якого М. Шелкросс пов'язує з впливом праць А. Шопенгауера з одного боку та з традицією англійської літератури нісенітниць з іншого. У Слейді Честертон був оточений артистичною молоддю, серед якої були декаденти – герой його пізнішого автобіографічного есею "Послідовник диявола", знайомство з яким Честертон описує як "найжахливішу річ, яка траплялася в його житті" [26], був його колегою-студентом. У подальшому житті Честертон був відомий як активний противник декадансу, песимізму, естетизму тощо; зокрема в "Людині, що була Четвергом", написання якої частково було святкуванням щасливого "одужання" Честертон і Бентлі (який пережив схожу психологічну кризу майже одночасно з ним), втіленням світового зла постають саме декаденти та анархісти. Логічно припустити, що гостре неприйняття занепадницьких настроїв епохи було вмотивоване колишнім досвідом особистого переживання цих настроїв.

З іншого боку, варто зазначити, що коли сам Честертон реконструює свій тодішній стан в "Автобіографії", то заперечує зовнішні впливи на свою психіку: "Something may have been due to the atmosphere of the Decadents <...> but I am not disposed to dwell much on that defence; I suspect I manufactured most of my morbidities for myself" ("На щось із цього, мабуть, вплинула атмосфера декадентів <...> але я не схильний надто покладатися на це виправдання; підозрюю, що більшість своїх нездужань я виробив для себе сам") [27].

Навпаки, провідним мотивом його оповіді виступає ізоляція від зовнішнього середовища. Честертон описує логіку своїх ментальних потягів як рух вглиб: "I had an overpowering impulse to record or draw horrible ideas and images; plunging in deeper and deeper as in a blind spiritual suicide" ("Я відчував непереборний імпульс записувати й замальовувати жахливі ідеї та образи, занурюючись глибше й глибше, ніби в сліпому духовному самогубстві"); "the point is here that I dug quite low enough to discover the devil" ("в цей момент я копнув достатньо глибоко і віднайшов диявола"). Сумнів в існуванні зовнішнього світу є позицією розуму, замкненого в собі; видіння моральних збочень є продуктом уяви без зовнішньої опори ("I was still thinking the thing out by myself, with little help from philosophy and no real help from religion" – "Я все ще роздумував сам по собі, не знаходячи майже жодної допомоги у філософії й жодної справжньої допомоги в релігії") – диявол, якого Честертон знаходить, знаходиться не у працях Шопенгауера, а всередині самого Честертона. Таке осмислення власного досвіду не обґрунтовує позицію Честертоні щодо декадансу, а скоріше повертає до згаданої вище ідеї про необхідність перебування в спільноті, комунікації з іншою людиною та зі світом.

Тривалість цієї ментальної кризи в Честертоні остаточно не визначена. В. Одді наполягає, що на момент випуску зі Слейду вона була вже позаду, і що сам Честертон був схильний перебільшувати її серйозність: "Його похмурий стан ніколи не був повністю паралізуючим <...> свою боротьбу з хворобою, яку він назвав "песимізмом", він бачив як зовнішню та культурну загрозу, а не як особисту проблему <...> він, мабуть, ніколи не був повністю поглинений" [за 50, 47-48]. Дійсно, в особистому записнику, який Честертон розпочав у 1894 р., з'являються такі оптимістичні вислови, як "Are we all dust? What a beautiful thing dust is though" ("Ми всі порошок? Але яка ж чудова річ цей порошок") чи "What is the good of life, it is fleeting; what is the good of a cup of coffee, it is fleeting. Ha Ha Ha" ("Що хорошого в житті, воно плинне; що хорошого в чашці кави, вона плинна. Ха ха ха") [за 59]. Окрім цього, в одному з листів за 1894 р. Честертон запевняє Е. Бентлі, що криза вже минула: "A meaningless fit of

depression, taking the form of certain absurd psychological worries came upon me <...> The result was that I found that things when examined, necessarily spelt such a mystically satisfactory state of things, that without getting back to earth, I saw lots that made me certain it is all right" ("Мене спіткав беззмістовний напад депресії у вигляді деякого абсурдного психологічного неспокою <...> Врешті я дійшов висновку, що за пильного розгляду всі речі складаються в такий містично задовільний стан, що й без повернення на землю я побачив багато чого, що запевнило мене, що все в порядку") [там само]. Втім, М. Шелкросс, досліджуючи цей період через щоденники та листи самого Е. Бентлі, зауважує, що прогрес не був лінійним, і "стани нервової фрустрації та жаху" продовжувалися в Честертон до кінця 1896 р. [50, 48-49].

У 1896 р. Честертон закохався у Френсіс Блог – сестру нареченої його друга Л. Олдершоу. Ця закоханість мотивувала його розпочати кар'єру: ще в Слейді він почав писати рецензії для різних журналів, але стабільністю власних прибутків не переймався. Заручини поставили його перед необхідністю заробити власний капітал, аби утримувати дружину. Честертон працює у видавництвах "Редвей" та "Т. Фішер Анвін"; у 1899 р. розпочинає свій шлях журналіста у "Спікері". У цей період часу також виходять друком його перші художні твори: збірки віршів "Сивобороді розважаються" (1900 р.) та "Бродячий лицар" (1901 р.), а також перший цикл есеїв – "Захисник". 1901 року Честертон одружується; у 1902 р. стає постійним дописувачем у "Дейлі Ньюз", у 1903 р. виходить його перша біографія "Роберт Браунінг", у 1904 р. – перший роман "Наполеон Нотінг-гільський". Твори Честертон швидко набувають популярності, а сам письменник буде підтримувати свою неабияку літературну активність до кінця життя. Становлення Честертон як письменника, таким чином, співпадає в часі з його становленням як особистості – інакше кажучи, з настанням справжньої бетельгаймівської дорослості у віці 27 років.

Якщо пов'язувати остаточне подолання Честертоном депресії з його знайомством із Френсіс Блог (як це робить М. Шелкросс), можна осмислити цей етап біографії Честертон ще й таким чином: розширення особистої

ойкумени за рахунок шкільного кола друзів є задовільним у підлітковому віці (хлоп'яцтві), але це розширення не забезпечить людину комфортом на решту життя. Відчуття такої нестачі зчитується й в одному з віршів зі згаданого вище записника: "Suddenly in the midst of friends <...> I felt lonely. / Felt like a child in a field with no more games to play / Because I have not a lady / to whom to send my thought at that hour" ("Раптом серед друзів <...> я відчув самотність. / Відчув себе дитиною посеред поля, в якій вже не залишилось ігор / Бо я не маю панни / до якої я міг би звернути свої думки в цю годину") [за 59]. Отже, вирішальна позитивна зміна в житті Честертон полягала не у поверненні його друзів у Лондон, а в утворенні власного дому.

Іншим фактором, що мав вирішальний вплив на початок літературної кар'єри Честертон, стала Друга англо-бурська війна (1899–1902 рр.). Саме війни стосувалися його статті в "Спікері", які вперше зробили його відомим. Переважна більшість англійців підтримувала агресію британських військ у Південній Африці. Честертон, натомість, засуджував дії держави і відстоював право бурів на озброєний захист. Завойовницька політика Британії обурювала Честертон – його ідеалом батьківщини була не Британська імперія, а маленька острівна Англія. Патріотизм Честертон є не гордістю за економічну та політичну силу держави, а любов'ю до обмеженого і особисто знайомого місця – інакше кажучи, до країни як до власного дому.

За версією Сесіла Честертон, саме війна стала для письменника моментом "віднайдення диявола": "During the contests which raged round the South African problem Mr Chesterton had seen evil face to face <...> The Enemy of Man was not, it seemed, the Brute, a thing ruder and more senseless than Man, but a thing infinitely subtler than Man – in a word, the Devil" ("Протягом суперечок, які точилися навколо південноафриканської проблеми, містер Честертон побачив зло в обличчя <...> Ворогом Людства, здавалося, був не дикун, істота грубіша й безчуйніша за людину, а щось безмежно тонше за людину – одним словом, Диявол") [24, 107]. Цим обличчям зла, на думку Сесіла Честертон, були ті, хто підтримував війну заради прибутку – цивілізовані капіталісти, – і це нібито



переконало Честертон в тому, що зло є не залишковою тваринністю в людині, а позалюдською силою. Сесіл Честертон писав свою "Критику" за двадцять вісім років до "Автобіографії" і, ймовірно, не мав детального уявлення про особисті переживання свого брата в той період, адже, наводячи його стислий життєпис, зовсім не згадує ментальну кризу слейдських років. Але, підсумовуючи відомості про обидві ці події – внутрішню і зовнішню, – можна зробити висновок, що період між завершенням школи і одруженням був для Честертон досвідом першого зіткнення зі світом поза межами дому та з його злом.

У 1909 р., після кількох збірок есеїв ("Захисник", "Єретики", "Враховуючи все", "Дванадцять типів"), двох романів ("Наполеон Нотінг-гільський" та "Людина, що була Четвергом"), біографій "Роберт Браунінг" і "Чарльз Дікенс" та гучної дискусії з журналістом-атеїстом Р. Блетчфордом, в ході якої Честертон вперше публічно назвав себе християнином, виходить друком "інтелектуальна біографія" письменника – "Ортодоксія". Честертон розпочинає книжку з зізнання: "I have often had a fancy for writing a romance about an English yachtsman who slightly miscalculated his course and discovered England under the impression that it was a new island in the South Seas" ("Я завжди хотів написати роман про англійця-яхтсмена, який дещо не розрахував свій маршрут і відкрив Англію, думаючи, що це новий острів у Південному морі") [30]. Він порівнює себе з цим мореплавцем, а свій шлях до християнства – з його мандрівкою, адже, як наголошує Честертон, не він виробив цю філософію, а філософія зробила його. Таким чином весь життєвий шлях письменника змальований як історія повернення. Віра постає як природний стан людини, від якого можна відійти і до якого можна повернутися, "відкривши" його наново як щось захоплююче. Цей природний стан у даному випадку осмислюється саме як перебування вдома: в Англії (як мореплавець), в Європі (бо християнство є цінним для Честертон ще й як релігія притаманна саме Заходу) та у світі, адже, за твердженням письменника, визнати існування Бога означає усвідомити

створеність світу і полюбити його тією особистою любов'ю до конкретної місцевості, яка, за Честертоном, і визначає справжній патріотизм.

У дитинстві Честертон був охрещений за англо-католицьким обрядом. Втім, його шлях до "Ортодоксії" був шляхом до християнства, а не до англіканства. У 1922 р., переживши загибель брата у Першій світовій війні (хоча сама війна стала для нього меншим шоком, ніж англо-бурська, адже цього разу Честертон вірив у правильність британської позиції) та тяжку хворобу 1914–1915 рр., а також відвідавши з дружиною Єрусалим і Рим, Честертон перейшов у католицизм. У виданій чотири роки потому книжці "Католицька Церква і навернення" письменник знову описує свій шлях – цього разу до Церкви – та знову звертається до мотиву повернення. Католицька догма, знову стверджує Честертон, є вираженням переконань та устремлінь, іманентних людині, і навернення письменника до християнства у дорослому віці було не рухом вперед від його соціалістичної та спіритуалістичної юності, а поверненням до принципів, у які він вірив у дитинстві: "I was modern when I was young, but not when I was very young <...> It is not so much that I have found I was wrong as that I have found out why I was right" ("Я був модерним у юному віці, але не в дуже юному <...> Справа не в тому, що я виявив, що помилявся, а в тому, що я дізнався, чому був правий") [33, 36]. У цій книжці Честертон наголошує думку, яка в "Ортодоксії" присутня імпліцитно – що існує вічна і незмінна людська природа, стан, коли людина тотожна сама собі, і християнство (тепер – конкретно католицизм) як найбільш "людяна" релігія здатне наблизити людину до цього стану: "The Church is the natural home of the Human Spirit" ("Церква є природнім домом Людського Духу") [33, 2].

Спроби героїв досягти цієї гармонії складають також основу сюжету майже усіх романів Честертон. У "Наполеоні Нотінг-гільському" новий король Англії вигадує міфологію для кожного з районів Лондона, спираючись на звучання їхніх назв: "So long as Hammersmith is called Hammersmith, its people will live in the shadow of that primal hero, the Blacksmith <...> history will not forget those three Knights who guarded your disordered retreat from Hyde Park (so

called from your hiding there), those three Knights after whom Knightsbridge is named" ("Поки Гамерсміт називається Гамерсмітом, його народ буде жити в тіні цього первинного героя, Ковалю <...> історія не забуде трьох лицарів, що захищали ваш сполоханий відступ із Гайд-парку (названому так на честь вашого переховування там), тих трьох лицарів чийм ім'ям названий Найтсбрідж") [37]. Його реформа, отже, полягає в поверненні речей до власних ідентичностей – вони повинні бути своїми іменами. "Людина, яка була Четвергом" починається з перетворення анархістів на детективів та закінчується перетворенням всього світу наново, де герої-люди знову стають Адамом. Головний герой "Жив-людини" полишає дім та вирушає в навколосвітню подорож, аби його знайти. "Летючий шинок" описує виживання англійських персонажів у не-англійській Англії (і щасливу перемогу над ворогами, що позбавляли Англію її самототожності). У "Поверненні Дон Кіхота" герої намагаються відтворити атмосферу і закони Середньовіччя. В різних утіленнях та на різних рівнях наскрізним мотивом романів Честертона є повернення людей, речей і світу до самих себе.

Таким чином, життєвий шлях письменника характеризується щасливим досвідом дитинства у батьківському домі та відносно пізньою сепарацією від родини. Між періодами дитинства та дорослості Честертон виділяє етап хлоп'яцтва, протягом якого особистий світ людини вміщає в себе і родинний дім, і коло друзів поза ним. Зіткнення з "зовнішнім" відносно обидвох цих сфер світом – під час навчання в університеті – у Честертона було пов'язане з потужною психологічною кризою, що пізніше була осмислена письменником як зустріч зі злом всередині себе внаслідок ментальної ізоляції. Одужання від цієї кризи співпало в часі зі знайомством із майбутньою дружиною автора, а одруження (отже, заснування власного дому) – з початком становлення Честертона як письменника та публіциста. Внаслідок такого досвіду, гармонія і самототожність часто асоціюються у Честертона з перебуванням удома, що зокрема простежується в осмисленні ним власного шляху до християнства. Поняття дому й домашності також визначають стосунки письменника з його

батьківщиною: оптимальною версією патріотизму, на його думку, є любов людини до обмеженого локусу, із яким вона має особистий зв'язок. Натомість вади світу (передусім модернізм та сучасні йому соціальні зміни) осмислюються Честертоном як відхід людства від стану гармонії, віддалення від дому, а виправлення світу постає у творах письменника рухом повернення – до природного стану, додому, до самототожності.

## **1.2. Роль біографічного фактору у формуванні мотиву повернення до себе у творчості Дж. Р. Р. Толкіна**

Протягом свого життя Честертон вільно говорив про себе. Його нехудожні твори написані від першої особи й часто ілюстровані подіями з життя письменника – такі приклади містяться і в "Послідовнику диявола", і в "Католицькій Церкві та наверненні", і в "Ортодоксії" (остання є підкреслено особистою: "I do not see how this book can avoid being egotistical" – "Я не бачу можливості уникнути егоїзму в цій книжці") [30]. Нарешті, незадовго до смерті Честертон написав "Автобіографію". Натомість Толкін цікавість до свого життя сприймав болісно. У листах до дослідників письменник неодноразово наголошував своє негативне ставлення до біографічного підходу загалом і до аналізу його біографії особисто: "One of my strongest opinions is that investigation of an author's biography <...> is an entirely vain and false approach to his works" ("Одне з моїх найсильніших переконань полягає в тому, що дослідження авторової біографії <...> є цілком марним та хибним підходом до його робіт") [лист 329, 52, 452]; "I do not feel inclined to go into biographical detail. I doubt its relevance to criticism. Certainly in any form less than a complete biography <...> which I alone could write, and which I do not intend to write" ("Я не схильний вдаватися у біографічні деталі. Я маю сумніви у їхній релевантності до критики в будь-якій формі окрім повної біографії <...> яку міг би скласти лише я, і яку складати я не збираюся") [лист 199; там само, 277]; "I dislike being written about, and the results to date have caused me both irritation and distaste <...> I have no inclination, in fact must refuse, to provide information about myself, family and family origin" ("Я не люблю бути темою чужого письма, і результати поки що викликали в мене лише роздратування та невдоволення <...> я не маю бажання, і навіть відмовляюся, ділитися інформацією про себе, свою родину та родинне походження") [за 20, 36].

Дві найраніші біографії Толкіна – написані Д. Гроттою і Г. Карпентером – вийшли друком майже одночасно (1976 і 1977 рр. відповідно); втім, Г.

Карпентер працював на замовлення родини Толкіна і отримав від них доступ до архівів письменника (і пізніше став редактором зібрання його листів), тож його книжка вважається "затвердженою" біографією, в той час як Д. Гротта, за його власним свідченням, зіткнувся зі спротивом з боку сім'ї: "Крістофер Толкін уклав угоду з Гамфрі Карпентером про написання "офіційної" біографії, і бажав активно знеохотити та пригнітити решту кандидатів у біографи <...> як я виявив пізніше в Оксфорді, більшість близьких знайомих Толкіна отримали від Крістофера Толкіна прохання не розмовляти зі мною" [за 43; підтверджують Скалл і Гаммонд, 49, 110-111]. Нащадки Толкіна, таким чином, виконують його прижиттєве бажання – контролювати (і, наскільки це можливо, обмежувати) наратив про своє життя. Такий дискомфорт може бути пояснений тим, що життя Толкіна було значно менш спокійним порівняно з життям Честертона.

Толкін народився 3 січня 1892 р. у Блумфонтейні, столиці Оранжевої вільної держави в Південній Африці, де його батько за три роки перед тим отримав посаду голови банку. У Блумфонтейні Толкін провів лише перші чотири роки життя – у 1895 р. його мати з двома синами (старшим Рональдом і молодшим Гіларі) повернулися до Англії, частково через те, що африканський клімат погано впливав на здоров'я Толкіна. За Г. Карпентером, спогадів про цей період життя (і зокрема про батька) у письменника майже не залишилося.

Мати Толкіна, Мейбел Толкін, оселилася з родиною своїх батьків у Бірмінгемі. Там проживало й старше покоління Толкінів. За сімейними переказами, їхній рід походив від німецьких лицарів, мав зв'язки з французькою аристократією й опинився у Британії у XVIII ст. (втім, як і Честертон про родину своєї матері, Карпентер не забуває зазначити, що на кінець XIX ст. Толкіни були "щирими англійцями за характером і виглядом" [22, 23]). Незважаючи на романтику цих легенд, Толкін, який, за свідченням Карпентера, болісно відчував свою "бездомність" [22, 27], ідентифікував себе з Саффільдами – родиною матері, – і в якості духовної батьківщини обрав Вустершир, звідки вони походили: "Though a Tolkien by name, I am a Suffield by tastes, talents, and upbringing, and any corner of that county [Worcestershire] (however fair or squalid)

is in an indefinable way 'home' to me, as no other part of the world is" ("Хоч я й Толкін за прізвиськом, проте Саффільд за смаками, обдаруваннями та вихованням, і будь-який куток того краю [Вустерширу] (прекрасний чи вбогий) у невимовному сенсі є для мене "домом", як жодне інше місце на Землі") [лист 44, 52, 63].

Батько Толкіна мав згодом приєднатися до них у Бірмінгемі, але не встиг, померши в Африці у 1896 р. Невдовзі по тому Мейбел Толкін полишила дім своїх родичів і оселилася з дітьми в селищі Сергол, де Толкін вперше після Африки та передмістя Бірмінгему побачив зелену сільську місцевість. Наступні чотири роки він провів у мальовничій англійській провінції, до якої ставився з ніжністю до кінця життя і яку в образі Ширу оспівав у "Володарі Перснів". У Серголі починаються філологічні студії Толкіна: вдома, під наглядом матері, яка до заміжжя була гувернанткою, він починає вивчати латину та німецьку мову.

За Г. Карпентером, у цей період життя також почався "комплекс Атлантиди" Толкіна – повторюване сновидіння про велику хвилю, яка затоплює світ. Сублімацією цього "комплексу" пізніше стало написання багатьох редакцій легенди про Нуменор; психолог Дж. Роузгрант доводить, що Толкін повертався до цієї частини "Сильмариліону" і переписував її в часи нервової напруги [46, 141]. Дослідник виводить через цю закономірність свою теорію про неоднозначне ставлення Толкіна до батька та його боротьбу з власним марнославством; втім, у контексті нашого дослідження важливий сам сюжет сновидіння – безсилля Толкіна перед лицем нищівної сили, інакше кажучи – втрати ("It always ends by surrender, and I awake gasping out of deep water" – "Воно завжди закінчується капітуляцією, і я, задихаючись, виринаю з глибокої води" [лист 257, 52, 365]).

У 1900 р. в житті родини сталися дві важливі зміни. По-перше, Мейбел Толкін перейшла у католицизм. Саффільди були унітаріями, Толкіни – баптистами; змінивши конфесію, Мейбел Толкін втратила фінансову підтримку родичів. По-друге, Толкін, якому виповнилося вісім років, з другої спроби

поступив до школи короля Едварда (у якій колись навчався його батько). У зв'язку з цим сім'я була вимушена полишити Сергол і переїхати до Бірмінгема. Різка зміна середовища – від зеленого селища до індустріального міста – була для Толкіна травматичним досвідом, і практично весь перший семестр школи він прохворів [22, 29].

У Бірмінгемі родина була кілька разів змушена змінити житло. Перший будинок, який вони винайняли, був призначений на знесення; другий вони полишили, бо Мейбел Толкін не влаштовувала місцева церква. Врешті у 1902 р. жінка оселилася біля Бірмінгемської каплиці. Толкіна також було переведено у католицьку школу св. Філіпа при цій церкві, але за рік він повернувся до школи короля Едварда, бо у св. Філіпа був занижкий для нього рівень викладання.

У квітні 1904 р. Мейбел Толкін лягла в лікарню, хвора на діабет. Наступні три місяці її сини жили нарізно у родичів (Рональд – на півдні Англії, біля Брайтона). Наприкінці червня стан матері покращився; для швидшого її одужання родина оселилася в тихому містечку Реднел у Вустерширі, де брати мали змогу знов пожити на природі, вільно гуляючи околицями і лазячи по деревах.

Ідилія завершилася за півроку: у листопаді 1904 р. Мейбел Толкін впала в діабетичну кому і невдовзі померла. За Г. Карпентером, втрата матері у віці дванадцяти років разюче вплинула на характер Толкіна: "За природою він був веселим, майже нестримним чоловіком із великою жагою до життя <...> Втім, тепер у нього був інший бік, більш прихований, але панівний у його щоденниках і листах. Цей його бік був здатний до глибокого відчаю <...> Коли він був у такому настрої, він мав глибоке відчуття наближення втрати. Ніщо не було у безпеці. Ніщо не було тривалим" [22, 39]. Психологиня Н. Бантінг, досліджуючи вірші, малюнки та листи Толкіна, стверджує також, що ментальний стан письменника зазнавав погіршень у десяти та двадцяті роковини смерті матері – 1914 та 1924 рр. [21]. За свідченням Г. Карпентера, Рональд Толкін переживав смерть матері важче, ніж молодший Гіларі [22, 40].



У дорослому віці Толкін говорив про свою матір з великим пієтетом, як про страдницю, чия смерть була прискорена розривом із родиною через її вірність католицькій Церкві: "She was a gifted lady of great beauty and wit, greatly stricken by God with grief and suffering, who died in youth (at 34) of a disease hastened by persecution of her faith" ("Вона була обдарованою жінкою, красивою й кмітливою, що з Божої волі зазнала великого горя й страждань і померла молодю (у 34) від хвороби, прискореної гоніннями за її віру") [лист 44, 52, 63]; "My own dear mother was a martyr indeed, and it is not to everybody that God grants so easy a way to his great gifts as he did to Hilary and myself, giving us a mother who killed herself with labour and trouble to ensure us keeping the faith" ("Моя люба мати дійсно була мученицею, і не кожному Бог дарує такий легкий шлях до Своїх дарів, який Він дав нам із Гіларі, подарувавши нам матір, яка умертвила себе працею та неспокоєм, аби ми втрималися у вірі") [22, 39]. Н. Бантінг у своїй розвідці висуває теорію, що методи виховання Мейбел Толкін стали ще одним джерелом травми в житті письменника, і хоча її аргументи можна сприймати критично (наприклад, її інтерпретацію малюнків Толкіна чи його віршів), деякі з них здаються нам гідними уваги. Зокрема, дослідниця наголошує цікавість Толкіна до фінської легенди про Куллерво, яку той розробляв у незавершеній "Історії Куллерво" (початок написання – 1914 р.) і близьким відповідником якої в Сильмариліоні стала історія Туріна Турамбара. Головний герой цієї легенди зазнає жорстокого поводження протягом дитинства і через це стає жорстоким і нестриманим сам, що врешті призводить до загибелі самого Куллерво і тих, кого він любив. Епос про Куллерво завершується висновком співця Вейнемьойнена, який стверджує, що людина, яка зазнала жорстокого поводження в дитинстві, залишається травмованою до кінця життя: "Children brought up crookedly, / Any infant cradled wrongly, / Never learns the way of things, / Never acquires a mind mature / However old he grows to be / Or however strong in body" ("Діти, виховані хибно, / Кожне немовля, не так заколисане, / Ніколи не навчається жити правильно, / Ніколи не набуває дорослого розуму, / Яким би старим не стало / Чи сильним тілом") [пер. з фін.

Е. Фріберга; за 21, 69]. За Н. Бантінг, для Толкіна, що виріс у вікторіанському суспільстві, де фізичне покарання дітей було нормалізоване, ця думка була б новою. Дослідниця також наводить кілька зізнань Г. Карпентера в тому, що той вирізав із біографії Толкіна деякі важкі та спірні моменти [там само, 71], та цитату з есею Толкіна "Про чарівні казки", де письменник показує неоднозначне ставлення до років, проведених у Серголі: "...the years, few but long-seeming, between learning to read and going to school <...> that (I nearly wrote "happy" or "golden," it was really a sad and troublous) time" ("...роки, що були не чисельні, але здаються довгими, між тим, як я навчився читати, і тим, як пішов до школи <...> той (я майже написав "щасливий" чи "золотий", але насправді він був сумний та неспокійний) час") [55, 14].

Жоден із цих аргументів не можна вважати неспростовним доказом, що Мейбел Толкін жорстоко поводитися з дітьми (наприклад, вислів із "Чарівних казок" можна також інтерпретувати як дисонанс між щасливими дитячими спогадами і розумінням дорослого Толкіна, що для його матері цей час був важким). Але, як було згадано вище, Толкін був дуже свідомий того, яку картину свого минулого конструював для інших; до того ж, у його світогляді важливе місце посідає поняття вибору, зокрема стосовно особистих взаємин: "Monogamy <...> is for us men a piece of 'revealed' ethic, according to faith and not to the flesh. <...> Faithfulness in Christian marriage entails that: great mortification" ("Моногамія <...> для нас, чоловіків, є "оприявленою" етикою, що суголосна з вірою, але не з тілом. <...> Вірність у християнському шлюбі означає це: велике упокорення") [лист 43, 52, 60]. Стосунки між дитиною і батьками часто неоднозначні; існує ймовірність, що "мучениця за віру" є тим образом матері, який Толкін обрав для інших і для себе самого.

Для дитини смерть завжди є травмою, тим більше – смерть когось із батьків. Втім, для нашого дослідження важливо, що за відсутності в родини Толкінів сталого житла матір і дід, найімовірніше, були для дітей ототожнені; після смерті матері у Толкіна не залишилося місця, яке він міг би прив'язати до пам'яті про своє життя до втрати і куди міг би повернутися. Найближчим до

такого місця для Толкіна стало графство, звідки походили батьки його матері і де вона померла, але не конкретні міста – Реднел і Івшем; ціле ж графство не може бути домом у тому самому сенсі, що й одне помешкання чи одна людина. На додачу тітка, до якої брати оселилися після смерті Мейбел Толкін, спалила її папери без дозволу її синів, позбавляючи Рональда ще й цієї форми пам'яті (цей епізод, зокрема, контрастує з біографією Честертона, який після смерті свого батька сам викинув його архів включно з родинними записами [61]). Взявши до уваги ці обставини, можна припустити, що принаймні дві речі, пов'язані з матір'ю, яким письменник присвятив решту життя – католицтво і германські мови, – можуть містити елемент туги за самототожністю, буттям до травми, і бути частково сурогатом дому.

У тітчиному домі брати Толкіни живуть чотири роки, потім оселяються у знайомої їхнього опікуна отця Френсіса, священника з Бірмінгемської каплиці і друга їхньої матері. Там шістнадцятирічний Толкін знайомиться з дев'ятнадцятирічною Едіт Бретт, теж сиротою (теж дитиною померлої матері-одиначки), що жила поверхом нижче. Вочевидь, спільна травма стала одним із факторів, що об'єднали молодих людей: у листі до сина Крістофера, написаному невдовзі після смерті Едіт, Толкін згадує "жахливі страждання наших дитинств, від яких ми рятували одне одного, але не змогли повністю загоїти рани, що потім часто ставали паралізуючими" [лист 340, 52, 463]. Оскільки Толкін у цей час готувався до вступу в Оксфорд, отець Френсіс заборонив йому спілкуватися з Едіт; контакт між ними відновився лише 1913 р., коли Толкін досяг повноліття і запропонував їй одружитися.

Втім, між заручинами та утворенням власного дому пройшло багато часу. До самого весілля 1916 р. Едіт Бретт жила окремо; за два місяці після весілля Толкін відплив до Франції зі своїм батальйоном. На фронті Толкін і сам побував у серці бойових дій, і спостерігав спустошення від попередніх обстрілів, яке згодом описав як "звір'ячий жах" [22, 91]. Повернувшись зі свого першого бою (три доби в окопі), він отримав звістку про загибель одного з чотирьох своїх найближчих друзів з Оксфорду. Через півроку перебування на

фронті Толкін злягає з "окопною лихоманкою" і повертається до Бірмінгему на лікування; наступного місяця, одужавши й приїхавши в дім своєї дружини у селищі Грейт Гейвуд на Різдво, письменник дізнався про смерть другого з чотирьох товаришів. Знову кидається в око різкий характер втрати, якій передуює полегшення – як і у випадку Мейбел Толкін, чия смерть обірвала щасливі канікули в Реднелі.

Вплив воєнного досвіду Толкіна відчувається також у його пізнішому ставленні до техніки. Технічний прогрес є формою руху уперед; втім, у "Володарі Перснів" цей рух уперед завжди має негативну конотацію, і машинерія в ньому зазвичай є хворобливою надбудовою, що спотворює природний світ. Таке неприйняття є зрозумілим для письменника, який був свідком Першої світової, адже пришвидшення технічного прогресу, що її супроводжувало, було направлене на масове вбивство людей. Пізніше, в листі до сина, написаному в 1945 р., Толкін осмислюватиме обидві світові війни як єдину тяглість, позначену нищівною машинізацією: "Well the first War of the Machines seems to be drawing to its final inconclusive chapter – leaving, alas, everyone the poorer, many bereaved or maimed and millions dead, and only one thing triumphant: the Machines" ("Перша Війна Машин, здається, добігає заключної глави – на жаль, при цьому всі залишаються біднішими, багато знедоленими й покаліченими, мільйони – мертвими, і лише вони тріумфують – Машини") [лист 96, 52, 126].

Толкін залишається в Англії до кінця війни – одразу після завершення лікарняної відпустки його здоров'я погіршується знову. Г. Карпентер описує це як підсвідомий захисний механізм: "Він не симулював <...> він знав, що одужання майже точно призвело б до повернення до окопів. Тож, як траплялося з багатьма іншими солдатами, його тіло реагувало і утримувало високу температуру, і те що він проводив день за днем у ліжку під дозою аспірину ніяк не покращувало його стан" [22, 103]. У квітні 1917 його переводять у Йоркшир, за рік – у Стаффордшир, потім знову повертають у Йоркшир. Едіт (з новонародженим сином) спершу намагається мандрувати за ним і оселятися

неподалік, але згодом втомлюється й залишається у Стаффордширі. Нарешті у листопаді 1918 р. родина отримує змогу оселитися разом в Оксфорді, де в них народжується друга дитина; там (з перервою 1920–1925 рр., коли Толкін викладав у Лідському університеті) вони й утворюють свій дім.

Наприкінці шкільного навчання увагу Толкіна привертає "Калевала". На цей момент він уже цікавиться валлійською та готською мовами; тепер починає вивчати ще й фінську. У 1912 р., вже в Оксфорді, він виголошує перед університетською спільнотою промову про "Калевалу", де стверджує: "These mythological ballads are full of that very primitive undergrowth that the literature of Europe has on the whole been steadily cutting and reducing for many centuries <...> I would that we had more of it left – something of the same sort that belonged to the English" ("Ці міфологічні балади сповнені того примітивного начала, яке література Європи стало зрізала й скорочувала протягом багатьох століть <...> я хотів би, аби в нас було більше такого – щось цього штибу, що належало б англійцям") [за 22, 67]. Від цього моменту можна прослідкувати інший аспект туги Толкіна за самототожністю – самототожністю національною.

Прийнято вважати, що "Володар Перснів" і особливо "Сильмариліон" стали втіленням мрії Толкіна "створити міфологію" для Англії. Насправді, чи мав саме Легендаріум слугувати цій меті, остаточно сказати важко. З одного боку, у відомому листі до видавця М. Волдмана 1951 р. (отже, задовго після початку роботи і над "Сильмариліоном", і над "Володарем Перснів"), де Толкін описує своє бачення тієї міфології, яку він хотів би створити, він говорить про неї як про вже покинутий проєкт: "Do not laugh! But once upon a time (my crest has long since fallen) I had a mind to make a body of more or less connected legend <...> which I could dedicate simply to: to England; to my country <...> Absurd" ("Не смійтеся! Але колись (мій прапор уже давно впав) я мав задум створити корпус більш-менш поєднаних легенд <...> які я міг би присвятити просто: Англії, моїй країні") [лист 131, 52, 168]. Вперше починаючи писати свою збірку міфів, Толкін назвав її "Книгою втрачених сказань"; одна з її частин містила оповідь про мореплавця Еріола й утворення острова-Англії [49, 97]. Втім, згодом

Толкін змінив заголовок на "Квента Сильмариліон", а Еріол став Еаренділом, чия подорож відбувається в межах вигаданого світу Арди. Можливо, що цей корпус текстів лише на початку мав у буквальному сенсі виконувати роль "втрачених сказань" для Англії, а потім бачення Толкіна змінилося і стосунок Легендаріуму до реального світу став більш символічним. З іншого боку, Толкін був схильний із сором'язливою самоіронією говорити про важливі для себе речі (зокрема, в ранішому листі він називає "Сильмариліон" своїм "private and beloved nonsense" ("особистим і коханим нонсенсом") [лист 19, 52, 32], а про вигадування мов пише як про "таємний гріх" [54]); до того ж, відомо, що за початковим наміром Толкіна "Володар Перснів" мав вийти друком одночасно з "Сильмариліоном" і бути доповненням до нього, а не навпаки. В будь-якому разі, відчуття лакуни в культурному розвитку своєї батьківщини, її "бідності" [лист 131, 52, 167] в цьому аспекті, у Толкіна було глибоким і давнім.

Цікаву перспективу на це питання відкривають дослідження дискурсу про англійську минувщину, який превалював у XIX та на початку XX ст. М. Бернс відзначає зростання актуальності артуріанської міфології у вікторіанські часи, як у літературі (А. Тенісон, М. Арнольд, В. Морріс, Е. Свінберн) так і в живописі (рух прерафаелітів) [42, 84-85]; В. Флігер звертає увагу на міжнародний масштаб моди на збирання міфів у той період, що заторкнула окрім Англії ще й Ірландію, Шотландію, Вельс, Норвегію та Фінляндію [там само, 135]. Е. Лінч додає, що медієвістська традиція (зокрема у зображенні війни) не втратила актуальності й після Першої світової: "Велика війна не встановила раптом масову модерність, розірвавши всі зв'язки з минулим <...> Радше, багато людей (ймовірно, більшість) справлялися з травмою війни, вдаючись у роботі пам'яті та оплакування до своїх довоєнних культурних ресурсів" [там само, 106]. Прагнення відчувати історичну тяглість, зв'язок із минулим власної країни, таким чином, було притаманне не лише Толкіну, а й тій культурній атмосфері, в якій і в яку він зріс.

В. Флігер також розглядає працю Толкіна в контексті відкриття манускрипту "Смерті Артура" Томаса Мелорі, знайденого В. Оукшоттом у

бібліотеці Вінчестерського університету 1934 р. і виданого під редакцією Ю. Віванера в 1947 р. У цей час Толкін уже працював над "Сильмариліоном": "Книгу втрачених сказань" було розпочато ще під час війни. Оскільки відкриття манускрипту Мелорі стало сенсацією і повело за собою оксфордську публікацію тритомника "Праць сера Томаса Мелорі", В. Флігер припускає, що Толкін розглядав цей випадок як прецедент для видання власної, "конкурентної" міфології: "Успішна публікація Вінчестер[ського Мелорі] могла навести його на думку, що така велика міфологічна праця може знайти аудиторію <...> Якщо Віванер зміг представити академічну міфологію у формі, схожій на сучасну літературу, чому б Толкіну не видати свій сучасний твір у формі міфології?" [42, 139-140]. У 1937 р., невдовзі після публікації "Гобіта", письменник надіслав видавцеві С. Анвіну прозовий нарис "Сильмариліону" та незавершену поему про Берена і Лютіен. Рецензент видавництва відхилив ці тексти; пізніше в тому році Толкін розпочав роботу над "Володарем Перснів". "Сильмариліон" залишився незавершеним і був опублікований лише після смерті Толкіна, у 1977 р.

Рецензент видавництва "Allen & Unwin", хоч і критично поставився до "Сильмариліону", все ж відмітив його "кельтську красу". Толкін у відповідь цю рису заперечив: "Needless to say they [імена персонажів – М. І.] are not Celtic! Neither are the tales. I do know Celtic things (many in their original languages Irish and Welsh), and feel for them a certain distaste: largely for their fundamental unreason. They have bright colour, but are like a broken stained glass window reassembled without design" ("Годі й говорити, що вони не кельтські! Як і оповіді. Я знаю кельтські речі (часто їхніми оригінальними мовами, ірландською та валлійською), і відчуваю до них деяку відразу – в основному через їхню фундаментальну нерозумність. Вони мають яскраві кольори, але схожі на розбитий вітраж, зібраний заново без ладу") [лист 19, 52, 32]. Така неприязнь до кельтської міфології разом із недовірою до Артуріани, яка не влаштовувала Толкіна в ролі засадничого тексту для англійців не лише через свою молодість (тобто належність уже до християнського періоду), а й через

"недостатню англійськість" [лист 131, 52, 167], вказує на те, що питання створення міфології для письменника було пов'язане не лише з браком тяглості, а й з проблемою самототожності. Англія у відчутті Толкіна є "бідною", бо не досягла повноти буття як Англія.

У "Володарі Перснів" позитивний рух є здебільшого поверненням: поверненням Персня у вогонь, поверненням короля на трон, обов'язковим поверненням "назад" після мандрівки "туди". Біографія Толкіна містить багато приводів для прагнення такого повернення. З одного боку до цього спонукає травма втрати, пережита в дитинстві та юності, що змінила самого Толкіна на решту життя; з іншого – особисте зіткнення з руйнацією і масовою смертю під час Першої світової війни, що різко змінила всю Європу. Синтезом обидвох цих досвідів стало відчуття невпинного відмирання знайомого старого світу і туга за самототожністю: як буттям особистості до травми, так і буттям нації без прогалин в культурному (і духовному) розвитку.



## **2. ПОРІВНЯЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ МОТИВУ ПОВЕРНЕННЯ ДО СЕБЕ У РОМАНАХ ЧЕСТЕРТОНА І ТОЛКІНА**

### **2.1. Просторове повернення**

#### **2.1.1. Роль мотиву подорожі у відновленні світової гармонії**

Аби дослідити мотив просторового повернення додому у романах Честертон і Толкіна (руху "назад"), необхідно спочатку звернути увагу на мотив подорожі – руху "туди". Очевидно, що цей мотив має особливе значення у романах "Толкіна": в основі сюжету як "Володаря Перснів", так і "Гобіта" є подорож, у яку вирушають персонажі. Романи Честертон здебільшого (окрім "Наполеона Ноттінг-гільського") теж містять географічні пересування: Сайм і детективи в "Людині, що була Четвергом" переслідують Неділю, МакІєн і Тернбулл у "Кулі і хресті", навпаки, втікають від переслідувань, Патрік Делрой і Гамфрі Памп у "Летючому шинку" мандрують Англією (іноді також втікаючи від поліцейських), те саме роблять Мюррел і Герн у "Поверненні Дон Кіхота", а Інносент Сміт у "Жив-людині" вирушає у навколосвітні мандри. В усіх цих випадках, як і у "Володарі Перснів", подорож відіграє провідну роль у виправленні світу.

І в Честертоні, і в Толкіна обов'язковою передумовою виправлення світу є перебування героїв "не на своєму місці". Зав'язкою "Наполеона Ноттінг-гільського" та "Повернення Дон Кіхота" є момент шоку, різкої зміни сприйняття, яку переживає герой і яка порушує його комфортне перебування у своєму середовищі: Оберон Квін усвідомлює гротесковість буденності, Герн – надлишковість сучасності. Кожному з детективів у "Людині, що була Четвергом" доводиться відчувати себе єдиним поліцейським серед анархістів, аби перетворення світу відбулося. Патрік Делрой і Гамфрі Памп є останніми "справжніми" англійцями в новій мусульманській Англії. Нарешті, Інносент Сміт навмисно полишає родину і вирушає в навколосвітню подорож,

осмислюючи свою мандрівку як виправлення не лише самого себе, але й усього світу: "I am going to have a revolution, not a French Revolution, but an English Revolution. <...> I am going to turn the world upside down, too" ("Я збираюся здійснити революцію, не Французьку революцію, а Англійську революцію <...> Я теж збираюся перевернути світ") [29]. Обов'язковою складовою цих романів є усвідомлення героєм своєї фальшивої самототожності, і боротьба за її повернення часто передбачає фізичну подорож.

Натомість персонажі Толкіна від самого початку свідомі того, що вони не тотожні самі собі. Як зазначає Е. Мілбанк, ті герої, які справляють позитивний вплив на долю Середзем'я, часто мають розщеплену ідентичність [45, 99]. Прикладами такої розщепленості є і Фродо з уламком моргульського меча в серці, і король-волоцюга Арагорн, і Голлум із його розладом особистості, і "неправильний" гобіт Більбо, а також ельфи, чиєю батьківщиною є Валінор, а не Середзем'я, і для яких перемога добра означає втрату дому. Водночас Том Бомбаділ, зразок повної гармонії особи з самою собою та з навколишнім простором, є пасивним: його залученість у події сюжету обмежується допомогою, яку він надає гобітам, поки ті перетинають підвладну йому землю, і, як стає відомо під час ради в Рівенделлі, порятунок світу йому не під силу ("He might [take the Ring], if all the free folk of the world begged him, but he would not understand the need. And if he were given the Ring, he would soon forget it <...> in the end, if all else is conquered, Bombadil will fall, Last as he was First" – "Він може [взяти Перстень], якщо всі вільні народи світу його благатимуть, але він не зрозумів би потреби. І якщо б він отримав Перстень, то невдовзі б забув про нього <...> врешті, коли все навколо загине, впаде й Бомбаділ – останнім, як був Першим"). Самототожність, таким чином, є запорукою щастя, але вона є також неспроможною до дії – повнота гармонійна, але інертна.

Втім, функціонування подорожі у справі повернення гармонії у Честертоні і Толкіна різниться. Аналізуючи динаміку зрушення і повернення у Толкіна, Б. Еліот зазначає: "Зло порушує баланс сил, витісняє істот із їхнього середовища. Відхилившись від власної траєкторії, всі речі <...> повільно

прямують до віднайдення свого місця наново <...> перстень тяжіє до свого господаря, гобіти до Ширу, ельфи до землі Валар та бродячий король до свого трону" [53, 83]. Причиною зрушення персонажів із місць, до яких вони належать, дійсно є зло – в сенсі духовної енергії, а не організованих дій антагоністів. В ідеальному Середзем'ї гобіти б не полишали дім, ельфи та ереборські гноми не стали б вигнанцями і королівський рід Гондора не занепав би. Втім, таке уявлення подорожей персонажів як механістичного руху не є, на нашу думку, цілком доречним, адже вони завжди є вибором героїв – правильним вибором у випадку гобітів та Арагорна і хибним у випадку ельфів, але в будь-якому разі свідомим. Більше того, шлях до порятунку світу для персонажів "Володаря Перснів" лежить через місце, яке не є домом жодному з них – втрата особистої гармонії з їхнього боку є жертвою, яку вони приносять заради набуття гармонії світової.

Мандрі героїв Честертона теж здебільшого є їхнім свідомим вибором (за винятком "Кулі і хреста" та "Летючого шинка") – і у випадку Інносента Сміта, і у випадку Мюррела і Герна, і у випадку Сайма й решти детективів у "Людині, що була Четвергом". Втім, ці мандрі ніколи не набувають форми "квесту", однонапрявленого шляху до визначеної мети. Натомість вони є пересуванням низкою випадкових локацій (завдяки цьому і "Людина, що була Четвергом", і "Куля і хрест", і "Летючий шинок", і оповідь про мандрі Інносента Сміта в "Жив-людині" мають схожу епізодичну структуру). Пріоритетним, таким чином, стає не місце-мета (як Мордор чи Еребор), а сам стан переміщення, перебування в динаміці.

Таким чином, мотив подорожі як виправлення світу є важливою складовою романів обох письменників. У подорожах героїв Толкіна є елемент жертви, і необхідність полишення дому постає наслідком недосконалості світу, в той час як у романах Честертона подорож сама по собі постає позитивною цінністю – мандрі його героїв є трансгресією не проти місця не-дому (тобто локально закріплених сил зла), а проти не-мандрів, пасивного перебування на місці. Втім, і в Честертоні, і в Толкіні відмова від комфорту сталості, від

знаходження в одному місці є обов'язковою передумовою спасіння світу, і в обох авторів каталізатором цього зрушення є невідповідність ідентичності героїв навколишньому середовищу. Нарешті, і в Честертоні, і в Толкіна мотив подорожі нерозривно пов'язаний з мотивом повернення додому.

### 2.1.2. Повернення додому як місця на землі

У своєму порівняльному дослідженні теологічних систем Честертоні і Толкіна Е. Мілбанк зазначає, що жоден із письменників "не був імперіалістом" [45, 8]. У загальному сенсі з цим твердженням можна посперечатися: Честертон зберігав вікторіанську віру у вищість Заходу над Сходом ("I wonder whether that's the real truth about East and West! That the gorgeous East offers everything needed for adventures except the man to enjoy them. It would explain the tradition of the Crusades uncommonly well" – "Цікаво, чи це не є справжньою суттю Сходу і Заходу! Прекрасний Схід пропонує все необхідне для пригод, окрім людини, яка б ними насолоджувалася. Це надзвичайно добре пояснило б традицію Хрестових походів") [35], а Толкін вивів рід Гондорських королів від нації надлюдей, що колись жили на квітучому острові та "несли цивілізацію" материковому Середзем'ю. Втім, патріотизму щодо Британії як імперії їм дійсно бракувало, що вплинуло і на структуру їхніх романів. Як видно з попереднього розділу, подорожі їхніх персонажів не є "завойовницьким" поступальним рухом: герої "Володаря Перснів" не мають на меті розширити простір свого дому на Мордор, а мета героїв Честертоні зазвичай просторово не закріплена взагалі. Окрім цього, поряд із мотивом подорожі в романах обох письменників завжди присутній мотив повернення особи до місця своєї самототожності – додому.

Епопея Персня починається з "туди і назад" у заголовку "Гобіта" і завершується фразою Сема "Що ж, я вдома" наприкінці останнього розділу "Володаря Перснів". В основі сюжету "Гобіта" є повернення гномів до втраченого дому в Ереборі. В обидвох творах, аби історія головного героя

вважалася завершеною, він повинен не лише успішно виконати квест, заради якого розпочав свої мандри, а й подолати зворотній шлях і досягти місця, звідки вийшов. Осмислення Честертоном навернення у християнство як повернення додому було зазначене в першому розділі; так само у його романах двічі зустрічається згадка про "споріднені точки неба й дому" (у "Жив-людині" та "Поверненні Дон Кіхота"), а герой "Кулі і хреста" зізнається, що світ є для нього домом завдяки присутності в ньому Церкви ("To me this whole strange world is homely, because in the heart of it there is a home" – "Для мене весь цей дивний світ є затишним, бо в його серці є дім"). Втім, дім як місце на землі теж відіграє важливу роль у світогляді письменника.

Повернення додому безпосередньо стосується сюжет трьох романів Честертон: "Летючого шинка", "Жив-людини" та "Повернення Дон Кіхота". Головний герой "Летючого шинка" Патрік Делрой є найбільш експліцитно "ностичним" (у сенсі пов'язаного з nostos'ом) – він є королем Ітаки і, отже, духовним спадкоємцем Одісея. Втім, географічна Ітака у цьому випадку є не батьківщиною героя, а завойованим (завоювання відбувається "за кадром") королівством; справжньою ж Ітакою, куди повертається цей новий Одісей, є Англія. "Летючий шинок" написаний у 1914 р., на порозі Першої світової війни, тож не дивно, що головною темою цього роману є святкування англійської ідентичності. Роль антагоністів виконують британські лідери, що у відсутності Одісея вирішили позбавити Англію (країна, отже, виступає не лише Ітакою, а й Пенелопою) її сутності – зробити її мусульманською. При цьому саме втрата самототожності, а не іслам постає загрозою: злодіями є "не англійський англієць" лорд Айвівуд, мусульманин у європейському костюмі та "не німецький німець" доктор Глюк, але не "турецький турок" Оман-паша, до якого і головний герой, і Честертон ставляться з повагою.

Патрік Делрой – ірландець. Його товаришем у справі порятунку Ітаки-Пенелопи є підкреслено "англійський" англієць Гамфрі Памп, але саме Делрой є ініціатором і ватажком спротиву. Разом двоє героїв подорожують, створюючи навколо себе питомо англійський, на думку Честертон, простір – мандрівний

шинок – і в такий спосіб повертаючи землі її самототожність. Таким чином, nostos Делроя є зворотнім: не людина повертається до місця-дому, а людина-носій дому повертається до бездомного місця. Частково це перегукується з поверненням Арагорна у "Володарі Перснів". Гондор у відсутності свого справжнього короля теж занепадає – місце без людини більше, ніж людина без місця, адже Арагорн повертається, аби врятувати (буквально – зцілити) Гондор і світ, а не себе. Для самого Арагорна повернення є, навпаки, самопожертвою – заради обов'язку він має відкинути особисте кохання до Арвен. Втім, це повернення необхідне, адже лише в єднанні короля і держави досягається повнота буття обох і стає можливою світова гармонія.

Принципова різниця між цими двома випадками повернення полягає в тому, що Арагорн, на відміну від ірландця Делроя, генетично споріднений з тією землею, яку він рятує. Важливою частиною світобудування Толкіна є складання родоводів. Генеалогію Арагорна (який є нащадком не лише Ісільдур, а й Берена, і разом з Арвен-спадкоємицею Лютієн відтворює їхню історію) та Гімлі можна прослідкувати до найпершого покоління людей і гномів у Арді (Беора і Дуріна); те ж саме стосується Галадріель та Елронда (нащадків Фінве); Більбо має кров Туків, що спонукає його до пригод; кінь Гендальфа є нащадком легендарного коня, на якому їздив засновник роду Теодена, і навіть родовід Сема, який має найнижче соціальне походження серед усіх членів Братства, відомий до шостого коліна. Усі персонажі Толкіна мають певний локус, до якого вони належать, але цей зв'язок визначається не фактом їхнього народження в якомусь місці, а всією тяглістю минулих поколінь їхньої родини, що проживали там (Арагорн ідентифікується з Гондором, а не з Рівенделлом, де виріс, чи Еріадором, де народився). Тяглість у світогляді Толкіна посідає дуже важливе місце: за Б. Еліотом, "для Толкіна кожна людина є глибоко закоріненою <...> в якесь нематеріальне, культурне та соціальне тіло, з якого вона розгортає свою людськість. <...> Як мова, людина має коріння, результатом якого є її присутність у світі" [53, 82]. Це прагнення тяглості відіграє роль і в стосунках людини з місцем – цим пояснюється, зокрема, любов

Толкіна до дерев, як у реальному житті (див. статтю Н. Бантінг [21, 63]), так і у Легендаріумі (найяскравіший приклад – біле дерево Гондору, яке, до речі, теж має довгий родовід і є "нащадком" священних дерев Валінору), адже образ дерева поєднує в собі давність і прив'язаність до місця. Самототожність персонажів Толкіна, таким чином, здійснюється в місці їхньої ідентичності з минулим.

Романи Честертон, звісно ж, мають значно менший часопросторовий розмах, тож ретельно пропрацьовані генеалогії для його персонажів і не були б доречними. Втім, характерно, що герої сюжетів-повернень у цих романах повертаються не до дому своїх предків і навіть не до дому своїх батьків. Патрік Делрой повертається до Англії, хоча його етнічною батьківщиною є Ірландія; Інносент Сміт у "Жив-людині" повертається до своєї дружини та дітей, Герн та Мюррел у "Поверненні Дон Кіхота" – до своїх наречених. Локус дому, таким чином, прив'язаний не до минулого, а до теперішнього (і навіть до майбутнього у випадку "Повернення Дон Кіхота", адже його герої повертаються до того дому, який їм належить побудувати).

Носієм аспекту пам'яті у "Летючому шинку" є товариш Делроя Гамфрі Памп. Як було зазначено, саме він у романі є еталоном "англійськості". Однією з його особливостей є обізнаність у локальному фольклорі: плітках та оповідках, що відомі лише місцевим і не мають жодного значення для решти світу ("...do you know what makes that spot so famous in history?" 'Yes,' answered Mr. Pump, 'that's where old Mother Grouch shot the Methodist'" – Знаєш, що робить це місце таким значущим для історії? – Так, – відповів містер Памп, – це тут стара Матінка Грауч застрелила методиста"). Як видно з наведеної цитати, така форма пам'яті є скоріше просторовою, аніж темпоральною – фольклор, на якому знається Памп, стосується конкретних місць і відносно недавнього часу. Ця пам'ять разом з іншою визначною рисою Пампа, інтимним знанням навколишнього середовища ("You can do a great many things in modern England <...> if you know, for instance, that most roadside hedges are taller and denser than they look <...> if you know that it is easier to walk in socks than in boots, if you

know how to take hold of the ground <...> if you know that country stations have objectless, extra waiting rooms that nobody ever goes into; and if you know that county folk will forget you if you speak to them, but talk about you all day if you don't. By the exercise of these and other arts and sciences Humphrey Pump was able to guide his friend across country" – "В сучасній Англії можна зробити велику купу речей <...> якщо ти знаєш, наприклад, що кущі вздовж шляху зазвичай вищі й густіші, ніж здається <...> якщо ти знаєш, що ходити у шкарпетках легше, ніж у чоботях, якщо ти знаєш як орієнтуватися на місцевості <...> якщо ти знаєш, що сільські станції мають додаткові кімнати, які ніхто не використовує і куди ніхто не заходить; і якщо ти знаєш, що селяни забудуть тебе, якщо ти з ними привітаєшся, але говоритимуть про тебе решту дня, якщо змовчиш. Завдяки цим та іншим мистецтвам і наукам Гамфрі Памп допоміг своєму другові перетнути країну"), є формою реалізації однієї з центральних для світогляду Честертонівських цінностей – того, що М. Мамардашвілі називає "повною присутністю" у світі.

Описуючи це поняття в контексті грецької філософії, Мамардашвілі наголошує: "Участь в оточенні; тут, зараз, у цьому світі – зроби щось, а не йди в ліси <...> Серед грецьких філософів не було відлюдників" [7]. У Честертонівській активна залученість у середовище протиставляється не філософському відлюдництву, а узвичаєному сприйняттю світу через шар суспільних конвенцій. Тому протагоністи Честертонівські схильні до фізичних та соціальних трансгресій: Делрой та Інносент Сміт є велетнями, що можуть видирати дерева з корінням та жбурляти людей з вікон; Адам Вейн у "Наполеоні Ноттінг-гільському" виграє війну, погасивши вуличні ліхтарі, які його супротивники розцінювали як щось звичне і недоторкане; Мюррел у "Поверненні Дон Кіхота" стрибає з вікон та зачиняє доктора у психіатричній лікарні; Неділя у "Людині, що була Четвергом" (не протагоніст, але носій істини в романі) використовує слона з зоопарку як їздову тварину. Честертонівські персонажі фізично взаємодіють з речами, які згідно з сучасним етикетом чіпляти не прийнято – здираються на дерева, перестрибують прилавки тощо. Втікачі Делрой і Памп,



полководець Вейн, авантюрист Мюррел – усі вони здатні "працювати" разом із простором, а не попри нього, бо вони свідомі світу не-Я, у термінах Шкловського "бачать" його, а не "впізнають".

Схожі стосунки зі світом у "Володарі Перснів" характеризують Тома Бомбаділа. Він є "господарем лісу", втім, його влада над землею є ненасильницькою: "He is the Master of wood, water, and hill.' 'Then all this strange land belongs to him?' 'No indeed!' she answered, and her smile faded. <...> 'The trees and the grasses and all things growing or living in the land belong each to themselves'" ("– Він – господар лісу, вод та горбів. – То вся ця дивна земля належить йому? – Та ні ж! – відповіла вона, і її усмішка згасла. <...> – Древа, трави та все, що живе чи росте на цій землі, належить саме собі"). Е. Мілбанк навіть інтерпретує господарство Тома Бомбаділа як втілення честертонівського ідеалу дистрибутизму – соціального устрою, у якому співіснують приватна власність та марксистська невідчуженість людини від засобів і продуктів її виробничої діяльності [45, 134]. Попри зазначену в попередньому розділі пасивність, стосовно решти роману Том Бомбаділ залишається фігурою утопічною: він – одна з найдавніших істот у світі ("oldest and fatherless", отже, виконує мрію Толкіна про протягле життя на землі без посередництва низки предків), живе в гармонії з власним домом та є невразливим до зла, адже над ним єдиним не має влади спокуслива сила Персня і він єдиний не зникає, надягши його. Том Бомбаділ не змінюється в часі (змінюється лише світ навколо нього), він не потребує повернення, бо нікуди не рухається – свідомо обирає не рухатись, як стверджує Гендальф на раді Елронда: "And now he is withdrawn into a little land, within bounds that he has set <...> and he will not step beyond them" ("І тепер він відступив у малу місцевість, у кордони, які він установив <...> і він не ступить за них"). Інакше кажучи, він завжди дорівнює сам собі, і саме на це спирається його щастя. На запитання гобітів про те, ким є Том Бомбаділ, Голдберрі спочатку відповідає "Він є" та "Він є, яким ви його бачили", а сам Том Бомбаділ говорить "Don't you know my name yet? That's the only answer" ("Хіба ви вже не знаєте моє ім'я? Це єдина відповідь"). Він є

втіленням абсолютної самототожності, повноти буття – тому на нього не розповсюджується бажання, яке викликає Перстень у решти персонажів, адже бажання передбачає нестачу.

Т. Шиппі, аналізуючи образ Тома Бомбаділа, характеризує його як "духа місця" [51, 123]. За словами Елронда, територія, дух якої він утілював, колись була значно більша: "Time was when a squirrel could go from tree to tree from what is now the Shire to Dunland west of Isengard. <...> But I had forgotten Bombadil, if indeed this is still the same that walked the woods and hills long ago" ("Були часи, коли білка могла, стрибаючи з дерева на дерево, дістатися з місцини, що зараз є Широм, до Дунланду, що на захід від Ізенгарда"). Втім, навіть у цьому описі Бомбаділ асоціюється лише з колишнім великим лісом, залишками якого на момент дії роману є Старий Ліс на півночі та Фангорн на півдні (хіба що вийти за межі "Володаря Перснів" і припустити, що Бомбаділ є духом усієї Арди до її "викривлення"). Його влада, таким чином, залишається локальною. Натомість, ідеалом Честертона є сприйняття всього Творіння як дому.

У "Наполеоні Нотінг-гільському" головною мотивацією героїв є їхній патріотизм щодо лондонських районів, де вони проживають. Проте вже в наступному романі Честертона – "Людині, що була Четвергом" – цей патріотизм поширюється на весь світ. Герої-детективи вірять, що від результатів їхньої боротьби з анархістами залежить саме існування (а не існування держави), і завершується їхня гонитва карнавалом усіх речей у домі Неділі – постаті, яка, за Е. Мілбанк, є втіленням "не так Бога, як таємниці буття" [45, 69]. На цьому карнавалі герої беруть участь у пере-творенні світу й отримують його у подарунок – в епілозі роману Сайм відчуває себе носієм доброї звістки. Важливою для цього дослідження деталлю є те, що оселя Неділі нагадує кожному з героїв його дитинство: "All the six friends compared notes afterwards and quarrelled; but they all agreed that in some unaccountable way the place reminded them of their boyhood" ("Потім шестеро друзів ділилися спостереженнями і сперечалися; але всі згодилися, що в якийсь невимовний

спосіб це місце нагадало їм їхнє хлоп'яцтво"). Повернення до світу, таким чином, є поверненням додому – і це єдиний випадок в усіх шести романах, коли дім пов'язується з минулим людини. Осмислення світу як дому присутнє також в "Ортодоксії" (розділ "Прапор світу"); воно залишилося актуальним для Честертона й у пізній період його творчості. У передмові до книжки "Джордж Макдональд і його жінка" (1923 р.) письменник описує вплив, який мала на нього казка "Принцеса і гоблін", де дія відбувається у замку, під яким живуть чудовиська і в якому є таємна кімната, де живе добра чарівниця: "That simple image of a house that is our home, that is rightly loved as our home, but of which we hardly know the best or the worst <...> has always remained in my mind <...> and was more corroborated than corrected when I came to give a more definite name to the lady watching over us from the turret, and perhaps to take a more practical view of the goblins under the floor" ("Ця проста картинка будівлі, що є нашим домом, і яку ми справедливо любимо як дім, але в якій не знаємо ані найкращих місць, ані найгірших <...> назавжди залишилася в моїй уяві <...> і була скоріш підкріплена, аніж виправлена, коли я зміг дати більш визначене ім'я жінці, що стежить за нами з башти, і, може, набув більш практичного погляду на гоблінів під підлогою") [28, 11]. Таке осмислення життя нагадує "оніричний дім" Г. Башляра, в якому обов'язково наявні підвал та горище [2, 108]. І у Башляра, і у Честертона людина виступає дитиною, що блукає будинком, але схема Честертона є мапою не внутрішнього світу – підсвідомого окремого суб'єкта, – а зовнішнього. Таким чином, місцем самототожності людини є її власний дім, але також і все Творіння – не в сенсі земної кулі та сукупності всіх держав у ній, а в сенсі самого буття.

Така різниця в осмисленні дому зумовлює різні підходи двох письменників до повернення додому. Герої Честертона, як і герої Толкіна, подорожують з метою виправлення навколишньої дисгармонії і повертаються додому в новому, порятованому світі – або в новому стані. Інносент Сміт вирушає у мандри, аби заново знайти власний дім і повернутися до нього у відновленому стані "повної присутності". Сайм, набувши повної присутності в

домі Неділі, опиняється там само, звідки розпочав свою подорож – у Шафранному парку. Герн та Мюррел надихають решту персонажів на зміни і повертаються в уже виправлений світ, де Абатство знову стало абатством, Олівія та Брейнтрі дійшли згоди між собою, а Розамунда усвідомила свої почуття до Герна. Патрік Делрой очолює похід на дім лорда Айвівуда, під час якого відбувається духовне відродження Англії ("Something in that last fact of being crushed by the weapons of brown men and yellow <...> had made the English what they had not been for centuries" – "Щось у цьому останньому факті перебування під нападом темношкірих і жовтих людей <...> зробило англійців тим, чим вони не були вже кілька століть"). Інносент Сміт виголошує, що "всі справжні зміни, руйнування та втечі є лише спробами повернутися в Едем – до чогось, що ми мали", а Делрой і леді Джоан у фіналі гуляють "світом, що знову став теплим і свіжим" (курсив мій – М. І.). Щаслива розв'язка, таким чином, осмислюється як повернення додому, і повернення дорівнює щасливій розв'язці.

Тим часом у Толкіна повернення додому завжди є проблематизованим. Гобіти повертаються в Шир і дізнаються, що їхній дім уже спотворений зусиллями Сарумана (спотворений назавжди: попри те, що гармонію вдається відновити, це досягається шляхом будівництва нових доріг, насадження нових дерев та народження нових гобітів); після подолання Сарумана Фродо усвідомлює, що навіть життя в Торбі не здатне повернути йому цілісність, яку він втратив завдяки Персню; навіть Сем, який не втрачає своєї ідентичності з Широм і не відпливає на Захід, наприкінці роману займає місце Фродо в Торбі. Більбо наприкінці "Гобіта" повертається в Торбу, з якої вже розпродано більшість речей, і його подальше життя позначене відчуженням від громади; повернення ж гномів до Еребору обертається війною і загибеллю кількох із них. Відплиття ельфів у Валінор є водночас віднайденням дому і його втратою, адже королівства Рівенделлу та Лорієну при цьому припиняють своє існування. Повернення додому, таким чином, є обов'язковою частиною шляху героїв, але

його емоційне навантаження амбівалентне, воно поєднує і радість порятунку, і тугу за втратою.

Таким чином, в обох письменників сюжет подорожі завжди включає елемент повернення додому. У деяких випадках повернення героя додому стає запорукою не лише його власної самототожності, а й гармонійності самого місця-дому. Втім, для Честертона відчуття перебування вдома важливіше, ніж дім як місце – його персонажі не пов'язані зі своїм домом генеалогічно, і кінцевою метою їхніх подорожей є встановлення гармонійних стосунків зі світом як таким. Натомість для Толкіна найбільше важить зв'язок людини з конкретним локусом і особливо тяглість цього зв'язку, внаслідок чого письменник приділяє багато уваги родоводам. Нарешті, в Честертона мандри є для героя засобом набуття самототожності, при чому відновлення гармонії в душі героя дорівнює відновленню світової гармонії, в той час як розщепленість ідентичності персонажів Толкіна лише поглиблюється протягом їхньої подорожі, і втрата самототожності в їхньому випадку є жертвою заради спасіння світу.

## 2.2. Темпоральне повернення

### 2.2.1. Історичне минуле як місце самототожності людини

У попередньому розділі ми розглянули, як туга за самототожністю Честертона і Толкіна оприявнюється в образі дому і мотиві повернення до нього. Втім, як зазначила С. Бойм, ностальгія є тугою не так за місцем, як за часом, утопією, направленою не в майбутнє, а в минуле [19, 9]. "Несучасність" і Честертона, і Толкіна стала загальним місцем критики їхньої творчості. У випадку Честертона вона навіть була програмовою – письменник усе життя полемізував із модерністами, як у своїй есеїстиці (збірки якої мають, зокрема, такі заголовки як "Єретики", "Що не так зі світом" та "Захисник" – остання назва сигналізує, що щось перебуває під загрозою) та в "Ортодоксії" (знову промовисті заголовки розділів: "Вступ на захист решти всього" та "Самогубство думки"), так і в художніх творах (наприклад, у "Людині, що була Четвергом" подоба поета-естета набуває диявол). Толкін гучним публіцистом не був, натомість фахово вивчав давні мови та архаїчний епос. Обидва автори були апологетами консервативної етики, закоріненої з одного боку у вікторіанське виховання, а з другого у їхнє католицизм – прикладом такого світогляду є, зокрема, їхнє критичне ставлення до жіночої емансипації. До того ж, і Честертон, і Толкін у своїй любові до минулого тяжіють до одного й того ж хронотопу в цьому минулому – середньовічної Англії. Естетикою феодалізму та лицарства просякнутий "Володар Перснів"; вона присутня в "Наполеоні Ноттінг-гільському", "Поверненні Дон Кіхота", частково в "Летючому шинку" та "Кулі і хресті". Окрім цього, Толкін був знайомий з написаною Честертоном "Баладою про Білого коня", присвяченою королю Альфреду та його війні з германським племенем данів. Е. Мілбанк припускає, що перечитування цієї поеми в 1945 р. надихнуло Толкіна під час останнього редагування "Повернення Беорнота, сина Беортгельма" (історичної п'єси про іншого англосаксонського правителя, що загинув у війні з вікінгами) та звертає увагу

на духовну близькість "Балади..." з епопеєю Персня, зокрема у зображенні атмосфери перехідного стану суспільства між язичництвом і християнством: "Читаючи "Баладу про Білого коня" після "Володаря Перснів", неможливо не розпізнати велику спорідненість та спільний проєкт" [45, xi-xii]. Безперечно, інтертекстуальні зв'язки "Володаря Перснів" та "Балади..." з англосаксонським, скандинавським та кельтським епосом є темою для окремої розвідки. Натомість нашого дослідження стосується ставлення Толкіна і Честертоні до минулого як такого, і особливо повернення до нього.

Повернення до (середньовічного) минулого є основою сюжету двох Честертонівських романів – "Наполеона Ноттінг-гільського" та "Повернення Дон Кіхота", першого і останнього з шести. Головний герой "Наполеона Ноттінг-гільського" стає королем антиутопічної Англії майбутнього і перетворює райони Лондона на незалежні містечка, якими ті колись були, наділяючи кожне нове містечко власною геральдичною символікою та міфологією, а також повертаючи моду на середньовічний одяг, зброю та етикет. У "Поверненні Дон Кіхота" п'єса про середньовіччя (до речі, заснована на легенді про трубадура Блонделя, вплив якої присутній також у "Володарі Перснів" у епізоді, де Сем шукає полоненого Фродо в мордорській в'язниці) виходить за межі сцени і захоплює всю Англію: актор короля з п'єси стає реальним королем, повертає моду на середньовічний одяг та етикет і намагається повернути середньовічний економічний устрій.

Замилування Честертоні естетикою лицарства і Хрестових походів є щирим. Описи війни за Ноттінг-гіл та краси середньовічних мініатюр в "Поверненні Дон Кіхота" мають неіронічний пафос; пробудження лицарського духу в англійцях наприкінці "Летючого шинка" змальоване позитивно, а протагоністи "Кулі і хреста" б'ються антикварними мечами; врешті, на тій самій естетиці повністю збудована "Балада про Білого коня". Втім, в обох романах, де фігурують намагання цілковитого повернення до середньовіччя, медієвістська утопія потерпає поразку: історія Ноттінг-гільської імперії завершується кровопролиттям і загибеллю обох армій, а Герну доводиться зректися трону й

піти в мандри, даючи Англії повернутися до модерного устрою. Звернення Честертона до минулого не є "ресторативною ностальгією" С. Бойм – прагненням відтворити реалії однієї епохи у фізичному просторі іншої, – бо за винятком естетики воно не стосується жодної конкретної епохи. Конфлікт у романах Честертона виникає не між сучасністю й середньовіччям чи сучасністю й вікторіанством, а між сучасністю й вічністю.

Однією з найважливіших переваг християнства над іншими релігіями, за Честертоном, є його "людськість" – воно, мовляв, найкраще відбиває цінності та принципи, притаманні людині іманентно. Уявлення про цю іманентну людську природу і, на ширшому рівні, про природний стан світу, в якому все "так, як має бути", посідає важливе місце у світогляді письменника. Саме носієм цього природного стану речей постає в Честертоні минуле. І в "Наполеоні Ноттінг-гільському", і в "Поверненні Дон Кіхота" минуле асоціюється передусім із безпосередністю досвіду: основою реформи Оберона Квіна є заміна сірої уніфікованої буденності яскравими геральдичними шатами, театральними церемоніями та алебардами, а головною проблемою капіталізму в "Поверненні Дон Кіхота" постає відчуження людини від речей, які вона виробляє ("Млини справді стали велетнями"); також у другому романі виявляється, що модерне суспільство хворе на особливий різновид дальтонізму і не може бачити всі кольори середньовічних мініатюр (отже, більше не здатне до повноцінного сприйняття світу). В "Ортодоксії" джерелом вродженої моралі людства виступають народні казки. Прагнення героїв Честертоні досягти гармонії набувають форми намагань повернутися до минулого, бо в минулому людина була ближча до "природного" стану світу – інакше кажучи, до повної самототожності.

У передмові до "Балади про Білого коня" Честертон наголошує на тому, що його поема є не зображенням справжнього середньовіччя, а романтичною легендою про нього: "This ballad needs no historical notes, for the simple reason that it does not profess to be historical. <...> I write as one ignorant of everything, except that I have found the legend of a King of Wessex still alive in the land" ("Ця



балада не потребує історичних нотаток з тієї простої причини, що вона не претендує на історичність. <...> Я пишу її в невігластві щодо всього окрім того факту, що легенда про короля Вессекса ще жива в цій країні") [32]. Толкін, попри своє початкове захоплення "Баладою...", згодом критикував її саме за необізнаність автора в тому, що собою являв дух зображеної ним епохи: "The brilliant smash and glitter of the words and phrases <...> cannot disguise the fact that G. K. C. knew nothing whatever about the 'North', heathen or Christian" ("Блискуча мішанина й мерехтіння слів та виразів <...> не здатні приховати, що Г. К. Ч. не знав геть нічого про Північ, язичницьку чи християнську") [лист 80, 52, 104]. Попри те, що події "Володаря Перснів" розгортаються в альтернативному світі, а місцем дії романів Честертона є земна дійсність, підхід Толкіна до середньовічних реалій більш фаховий: окрім сюжетних паралелей між окремими частинами Легендаріуму та реальним фольклором (від легенди про трубадура Блонделя до "Калевали" та "Беовульфа") про це свідчить стилістичне наслідування давньоанглійського епосу в роханських піснях (див. статтю М. Стентона, 42, 28-29) та застосування архаїчного синтаксису в описах війни (див. Е. Лінча, там само, 105-106), а також прискіпливе ставлення до вирахування відстаней і часової тривалості подорожей героїв з огляду на засоби їхнього пересування. Всередині світу Легендаріуму цей підхід проявляється у складанні докладних хронологій (додатки до "Володаря Перснів"), мап тощо. Честертон оперує здебільшого символами минулого – мечами, королями, лицарями, – як образними втіленнями тих позачасових чеснот, брак яких він відчуває в сучасності. Натомість Толкін набагато більше тяжіє до історичної конкретики. Обидва автори звертаються до середньовіччя з метою повернути в сучасне життя поняття героїзму, але роблять це у два протилежні способи: Честертон зображує архаїчний героїзм (героїзм сили, рішучості, активної боротьби) в декораціях сучасності, а Толкін – сучасний, християнський героїзм (героїзм сумирності, милосердя, морального вибору) в архаїчних декораціях.

Як ми зазначили вище, об'єктом туги Честертона не є жодна історична епоха – чи навіть сконструйована ностальгією версія історичної епохи. Втім,

імпульс повернення у нього присутній: людина втратила пам'ять про "здоровий" стан світу і має його пригадати незалежно від того, середньовічне на ній буде вбрання чи модерне. Минуле ніколи не було ідеальним, але воно все ж має моральну перевагу над сучасністю: "I don't mean that [the old society] was perfect or painless. I mean that it called pain and imperfection by their names" ("Я не говорю, що старе суспільство не знало вад чи болю. Я маю на увазі, що воно називало біль та ваду своїми іменами") [38]. Реконструкція середньовіччя обидва рази виявляється безнадійним проєктом, але головні її герої (Квін і Вейн, Герн та Мюррел) досягають духовного просвітлення просто через досвід спроби її встановлення – їхня самототожність повертається до них не завдяки ідентичності з минулим, але через звернення до нього. Перебування в тіні кращого минулого відчутне й у "Володарі Перснів". Події роману розгортаються на руїнах колишніх більш славетних епох – на руїнах як у переносному, так і в буквальному сенсі, адже шлях героїв неодноразово проходить через спустошені місця пам'яті та залишки зруйнованих міст, веж тощо (окрім Вітровію, Морії, Амон Хену, Ітілієну, Мертвих Боліт до таких місць можна зарахувати скам'янілих тролів із "Гобіта", на яких герої натрапляють на початку своєї мандрівки). Так само Гондор є тінню величнішого Нуменору. Як зазначає Е. Лінч, "шляхетність довгої пам'яті і забуття теперішнього щодо жертв минулого є провідними мотивами у "Володарі Перснів" <...> Він рясніє плачами за втраченими краєвидами та славою, що проминула, і неодноразово зупиняється на описах розпаду й занепаду" [42, 102]. Проявом пієтету до минулого є й привілейований стан, який у романі мають персонажі-носії пам'яті про це минуле – Гендальф, ельфійські правителі, Арагорн. Характерно також, що духовне відродження Рохану відбувається шляхом зняття чар зі старого короля, а не інавгурації нового (у зв'язку з цим смерть його сина Теодреда можна інтерпретувати наступним чином: забуття минулого про свою велич майже призвело до загибелі майбутнього).

Втім, динаміка переходу морального минулого в деградоване теперішнє у двох авторів різниться. В "Автобіографії" Честертон багато уваги приділяє атмосфері вікторіанства, втіленням якої для письменника був його батько. Тон цього опису, безумовно, ностальгічний, і письменник надає перевагу тій епосі над своєю: "My people belonged to that rather old-fashioned English middle class; in which a business man was still permitted to mind his own business. They had been granted no glimpse <...> of that more advanced and adventurous conception of commerce, in which a business man is supposed to rival, ruin, destroy, absorb and swallow up everybody else's business" ("Мої родичі належали до радше старомодного англійського середнього класу, де підприємцю ще було дозволено перейматися своєю справою. Вони ще не бачили <...> того прогресивного й пригодницького розуміння торгівлі, згідно з яким підприємець повинен конкурувати, руйнувати, знищувати, поглинати та ковтати справи всіх інших"). Проте навіть у цій ідилії письменник убачає знаки деградації: "Theirs was the first generation that ever asked its children to worship the hearth without the altar" ("Вони були першим поколінням, яке вчило дітей шанувати домашнє вогнище без вівтаря"). Цей приклад найнаочніше ілюструє Честертонівське бачення історичного розвитку людства – як поступового віддалення від сталого ідеалу. Минуле, таким чином, має перевагу над сучасністю, бо воно було ближчим до цього ідеалу, але кінцевою метою повернення має бути сам ідеал, адже лише він, а не конкретне історичне минуле, є джерелом самототожності людини і речей. Історія Середзем'я теж виходить із точки ідеального, райського буття – до вигнання ельфів. Втім, локус цього райського буття – Валіно́р – відчужений від Середзем'я просторово й духовно (у самому "Володарі Перснів" ця межа дещо розмита і Валіно́р недосяжний скоріше в сенсі божественної заборони, але за "Сильмариліоном" на час Третьої Епохи він буквально складає окремий вимір реальності). Таким чином, питання повернення до Раю, яке в Честертоні є метою всіх революцій (за Інносентом Смітом), для героїв Толкіна просто не стоїть – вони можуть лише бути допущені до нього внаслідок особливої божественної милості.

Не стоїть для них і питання повернення до історичного минулого. Зцілення світу, якого героям вдасться досягти перемогою над Сауроном, є не поверненням до колишньої злагоди, а переходом світу в новий стан, позначеним і календарно (настання Четвертої Епохи), і сюжетно – відплиттям ельфів. Війна за Перстень, щойно завершившись, стає "славетним минулим" для майбутніх поколінь (уже присутніх у додатках до "Володаря Перснів") так само, як епоха Нуменору була славетним минулим для героїв роману: "Though your people have had little fame in the legends of the great, they will now have more renown than any wide realms that are no more" ("Хоча твій народ не був ославлений у старих легендах, тепер він матиме більше шани, ніж великі держави минулого" – слова Арвен до Фродо). Що ж до згаданої вище "шляхетності пам'яті", то вона є скоріше ще одним виявом туги Толкіна за тяглістю, яку ми частково розглянули в попередньому розділі.

Одним із ключових моментів "Повернення короля" є епізод, де Сем усвідомлює їхню з Фродо присутність у великому наративі: "But that's a long tale <...> and the Silmaril went on and came to Eärendil. And why, sir <...> you've got some of the light of it in that star-glass that the Lady gave you! Why, to think of it, we're in the same tale still! It's going on" ("Але це довга оповідь <...> і Сильмарил перейшов до Еаренділа. І диви-но, пане <...> ви маєте часточку його світла в тому зоряному фіалі, що його вам дала Володарка! Якщо подумати, то ми з вами знаходимося в тій самій оповіді! Вона триває") [58]. Події "Володаря Перснів" сягають коренями подорожі Еаренділа, а звідти через Сильмариліон до самого початку світу. Усвідомлення своєї ідентичності з минулим, таким чином, допомагає героям сприймати історію як протяглий наратив, і з цього сприйняття вони видобувають сенс власної подорожі, але про повернення до минулого їм при цьому не йдеться. Навпаки, "Володар Перснів" містить негативний приклад відхилення від плину історії – Лорієн, чия зачарованість означає зокрема застиглість у часі: "All that he saw was shapely, but the shapes seemed at once clear cut, as if they had been first conceived and drawn at the uncovering of his eyes, and ancient as if they had endured for ever" ("В усьому, що

він бачив, була стрункість, але всі обриси були водночас чіткими, ніби щойно вигаданими й накресленими в нього на очах, і стародавніми, ніби існували завжди") [57]. Ельфійські держави в деякому сенсі є продуктом "ресторативної ностальгії" їхніх володарів, бажання відтворити благість втраченого Валінору: за словами самого Толкіна, "they were 'embalmers'. They wanted <...> to live in the mortal historical Middle-earth because they had become fond of it <...> and so tried to stop its change and history, stop its growth" ("Вони були "бальзамувальниками". Вони хотіли <...> жити у смертному історичному Середзем'ї, бо полюбили його <...> і тому намагалися зупинити його плинність та історію, зупинити його зростання") [лист 154, 52, 212]. Втім, підтримування цієї позачасовості є можливим лише на обмеженій і закритій території, і благословенність Лорієну та Рівенделлу врешті виявляється неспроможною протистояти злу і приреченою на занепад. Ельфійські утопії Толкіна, отже, потерпають поразку так само як і середньовічні утопії Честертона.

Таким чином, і Честертону, і Толкіну притаманна увага до історичного минулого, особливо до англійського середньовіччя, і в обох письменників це звернення до середньовіччя пов'язане з прагненням героїзації сучасного життя. Втім, їхні підходи до зображення історичного минулого відрізняються: у Честертона воно змальоване більш символічно й узагальнено, в той час як Толкін тяжіє до конкретики та точності. Це пов'язано з тим, що для Честертона історичне минуле є передусім носієм відповідей на проблеми сучасності – образи середньовіччя є для нього символами вічних цінностей, актуальних завжди, – в той час як Толкін бачить минуле як Іншого, звертаючи увагу на відмінний від сучасного "дух" кожного періоду. В романах обидвох письменників присутня критика "ресторативної ностальгії" – намагань героїв відтворити історичне минуле в умовах сучасного (їм) світу. Втім, для Честертона при цьому залишається можливим і бажання повернення до позаісторичного ідеального стану світу, в той час як Толкін наголошує на незворотності та невпинності історичного процесу.

### 2.2.2. Особисте минуле (дитинство) як час гармонії

Окрім історичного минулого як місця самототожності людини варто звернути увагу також на минуле особисте. В теоретичній частині ми розглянули, які обставини в житті Честертона і особливо Толкіна могли спричинити у цих письменників відчуття розриву між світом їхнього дитинства та світом дорослості. Повернення до самототожності в цьому аспекті, отже, осмислюватиметься як повернення до дитинства.

Як було зазначено в попередньому розділі, локус дитинства майже не відіграє ролі в житті героїв Честертона. Втім, коли дитинство таки виникає в його текстах, воно завжди має позитивну конотацію. "Наполеон Ноттінг-гільський" починається зі слів: "The human race, to which so many of my readers belong, has been playing at children's games from the beginning, and will probably do it till the end, which is a nuisance for the few people who grow up" ("Людський рід, до якого належить переважна більшість моїх читачів, грала в дитячі ігри з самого початку і, ймовірно, гратиме до кінця, що є досадою для тих небагатьох, хто таки виростає"). Дитинство, таким чином, постає природним станом для всього людства, в той час як дорослість маркується як необов'язкова і не бажана. Таке само ставлення простежується і в "Католицькій Церкві і наверненні", де Честертон інтерпретує власний перехід з юнацького агностицизму в доросле християнство не як набуття нової ідеології, а як повернення до правди його дитинства, і в "Ортодоксії": "My first and last philosophy, that which I believe in with unbroken certainty, I learnt in the nursery" ("Свою першу та останню філософію, в яку я вірю з незламною впевненістю, я пізнав у дитячій кімнаті") [30]. Повернення до світу, яке переживають герої "Людини, що була Четвергом", нагадує їм повернення до дому, де вони народилися, а в епізоді з "Повернення Дон Кіхота", де Олівія отримує від

Мюррела рідкісну фарбу, якою в її дитинстві користувався її батько, особисте минуле протиставляється історичному і виступає пріоритетнішим, "справжнішим" за нього: "All the costumes and ceremonials that had been restored might after all be, as Murrel had suggested, a mere continuation of the play-acting. But Hendry's Illumination Paints were a real thing; as real as a wooden doll loved in the nursery or lost in the garden" ("Може, як і сказав Мюррел, всі ті костюми й церемонії, що повернулися, дійсно були простим продовженням спектаклю. Але "Фарби Гендрі для мініатюр" були справжньою річчю; такою ж справжньою, як дерев'яна лялька, улюблена в дитячій чи загублена в саду") [38]. Честертонівське бачення життя окремої людини, таким чином, збігається з його баченням історії всього людства: дитинство для нього є часом самототожності й гармонії, коли світогляд окремої особи найбільше відповідає "природному" світогляду людини як такої, а дорослішання є віддаленням і відхиленням від моральної правоти дитинства. З огляду на це, повернення до дитинства (чи не дорослішання) зазвичай осмислюється Честертоном як позитивна річ.

Тепле ставлення до дитинства було характерне і для Толкіна. В його доробку, на відміну від Честертонів, є дитячі твори: "Роверандом", "Листи Різдвяного Діда", зрештою, "Гобіт". У теоретичній частині ми також зазначили, що образ Ширу є втіленням пам'яті Толкіна про період його дитинства, проведений в англійському селі. Як і Лорієн, Шир можна назвати утопією – обидві місцевості є версіями ідеальної держави, вільної від згубних впливів зла. Два краї також є однаково ізольованими, Лорієн за волею його правительки, а Шир – завдяки своїй незначущості на тлі решти націй і рас. Втім, за ідилією Ширу не лежить моральна провина його мешканців (тож він є місцем не лише гармонії, а й безгрішності), і його ізоляція двостороння – про гобітів ніхто не знає, але й гобіти не мають уявлення про події зовнішнього світу, що особливо контрастує з Галадріель, власницею всевидячого дзеркала. Ці особливості дозволяють характеризувати Шир як місце дитинства – щасливого, не

посвяченого ані в горе, ані у гріх (це враження посилюється також завдяки малому розміру гобітів).

Втім, як і райська утопія Лорієну, утопія дитинства в ході оповіді проблематизується. Щойно вийшовши за межі Ширу, гобіти дізнаються, що безпекою їхнього краю вони завдячують Слідопитам на чолі з Арагорном, а наприкінці своєї подорожі виявляють, що того Ширу, з якого вони вийшли, вже не існує. Особливо символічним проявом нетотожності Ширу-дому і нового Ширу є загибель Святкового Дерева, від якого й розпочалася історія (де Більбо надяг Перстень і зник) – навіть якщо волю й гармонію в Ширі вдається відбудувати наново, то дерево вже не повернути. Шлях гобітів, таким чином, є шляхом дорослішання – особливо це стосується Фродо, який отримав Перстень у день свого повноліття, а також на відміну від решти своїх друзів так і не навчився жити в новому Ширі. Дорослішання, за "Володарем Перснів", є гірким у своїй незворотності, але також необхідним. Одним із проявів негативного впливу Персня на Більбо було неприродне вповільнення його старіння, а частиною меланхолійного пафосу ельфів є їхня приреченість на статичність безсмертя у плинному світі – або, за словами Е. Мілбанк, "вони є змінними в тому сенсі, що вони згасли і втратили повноту свого буття, але їхня змінність стосується втрати минулого, в той час як змінність людей і гобітів зосереджена на недосягнутому майбутньому" [45, 20]. Ельфи не можуть "рости" разом із Середзем'ям, отже, мають полишити його або, як Арвен, зректися безсмертя. Таким чином, дорослішання є травматичним досвідом, але повернення самототожності шляхом повернення до дитинства за Толкіном неможливе.

Отже, бачимо, що ставлення Честертоні і Толкіна до ідеї повернення до дитинства в основних рисах збігається з їхнім ставленням до повернення до історичного минулого. У світогляді обох письменників присутнє уявлення про стан повної самототожності, що розташований у минулому (історичному чи особистому), і обидва письменники відчують ностальгію за цим станом. Втім, за Честертоном цей ідеальний стан є позачасовим і незмінним, тож зрада



цінностей минулого в його романах є передусім "гріхом проти вічності". Через це у світоглядній системі Честертона повернення до самототожності залишається можливим – адже вічність не втрачає своєї актуальності ніколи, – і набуття ідентичності з минулим (середньовіччям чи дитинством) може наблизити людину до такого повернення. Натомість у "Володарі Перснів" зло часто постає "гріхом проти часу" – або неприродною зупинкою історичного розвитку, або відмовою від дорослішання чи старіння. Відповідно, Толкін наголошує на неможливості повернення до минулого в обох його аспектах, натомість убачаючи шлях до набуття нової самототожності в усвідомленні часової тяглості, внаслідок якого ідентичність людини може вмістити і минуле, і теперішнє, і майбутнє.

## 2.3. Метафізичне повернення

### 2.3.1. "Хвороба світу" як втрата самототожності

Досліджуючи поле значень слова "nostos", А. Боніфаці звертає увагу на його етимологічну пов'язаність не лише з рухом повернення чи географічною точкою дому, а й з поняттям благополуччя загалом: "Насправді, *nostimos* у Каллімаха означає "рясний" чи "стиглий", від *nostos* як "продукт поля чи млина". У медичній термінології *nostimos* має значення "здоровий"" [18, 490]. Як було встановлено в попередніх розділах, повернення додому й до минулого у Честертона і Толкіна часто набуває конотації зцілення світу – правдивого чи хибного. Тепер ми розглянемо, про яке саме зцілення йшлося двом письменникам – зрештою, саме це слово містить динаміку повернення до природного стану, до цілості.

Важливою частиною християнського світогляду як Честертона, так і Толкіна було розуміння світу як результату Падіння. Віддаленість сучасного людства від належного стану речей була гостро відчувана Честертоном ("Що не так зі світом") і неодноразово описується ним, зокрема, через риторику нездоровості: "The whole of this world of ours is leaning on a crutch, because it is a cripple" ("Увесь наш світ спирається на милицю, бо він є калікою") [38]; "The modern world <...> is full of wild and wasted virtues. <...> what we suffer from to-day is humility in the wrong place. Modesty has moved from the organ of ambition. Modesty has settled upon the organ of conviction; where it was never meant to be" ("Сучасний світ <...> повен здичавілих і змарнованих чеснот. <...> сьогодні ми страждаємо від сумирності в хибному місці. Помірність змістилася з органу амбіції. Помірність опинилася в органі переконань, де ніколи не мала перебувати") [30]. У Легендаріумі Толкіна, окрім згаданої в попередньому розділі атмосфери занепаду, притаманної "Володарю Перснів", наявний аналог теологічного Падіння – його світ має назву "викривленого" ("Arda Marred"). До того ж, в есеї "Про чарівні казки" Толкін пропонує фантастичну літературу як

засіб лікування "викривленості" реального світу, при цьому осмислюючи лікування саме як повернення: "Recovery (which includes return and renewal of health) is a re gaining—regaining of a clear view" ("Одужання (яке передбачає повернення та відновлення здоров'я) є повторним набуттям – набуттям свіжого погляду") [55, 18]. Причини такої впевненості у хворості світу можна вбачати в тому, що життя обох письменників прийшлося на періоди різких культурних змін: мистецький модернізм, якому все життя опонував Честертон, був підкріплений комплексом нових соціальних та наукових віянь, а Перша світова війна, пережита Толкіном, окрім того, що стала колективною психологічною кризою для Європи, призвела ще й до політичного перебудування світу – розпаду великих європейських імперій. Проте для нашого дослідження важливо те, що і Честертон, і Толкін мали схожі погляди на саму суть "хвороби" світу і осмислювали її як втрату самототожності – не лише людини, але й речей.

Розглядаючи стосунки Честертонна з літературним модернізмом (які насправді були складнішими, ніж стверджував сам Честертон), Е. Мілбанк стверджує, що естетична програма письменника, як і естетизм, якому той себе активно протиставляв, був відповіддю на кризу мови як засобу репрезентації, яка відбулася в епоху *fin de siècle*. Окрім впливу тез Ф. де Соссюра (який читав свої лекції з лінгвістики починаючи з 1906 р.) про відсутність безпосереднього зв'язку між лінгвістичним знаком і означуванним, дослідниця вбачає корені цієї кризи в ученні молодограматистів, які у своєму маніфесті (вступ Г. Остгофа й К. Бругмана до "Морфологічних досліджень у галузі індоєвропейських мов" 1878 р.) заперечували сакральну природу мови, наголошували механічність та детермінованість її розвитку та стверджували, що "живою" мовою може вважатися лише народна, а не літературна [8]. Найвідомішим і найбільш релевантним для інтерпретації Честертонна виявом цієї лінгвістичної кризи Е. Мілбанк вважає теорію В. Шкловського про "мертвість" мови через її надужитість, сформульовану ним в есеях "Воскресіння слова" та "Мистецтво як прийом" (1914 та 1917 рр.): "Для Шкловського слова опиняються на межі смерті не через втрату зв'язку зі спільним їх розумінням, а через надмірну

спільність" [45, 31]. Більшість романів Честертона вийшла друком раніше, ніж праці Шкловського, тож про вплив російського формаліста на англійського письменника говорити не можна. Втім, замуленість людського сприйняття звичністю є тією ідеєю, яка об'єднує двох авторів.

В центрі уваги Шкловського, як сказано вище, перебувало слово – саме воно потребувало "воскресіння" засобами авангардної поезії та футуристської "заумі". Смислова "порожність" загальновживаних виразів була очевидною й для Честертона: "When you say 'thank you' for the salt, do you mean what you say? No. When you say 'the world is round,' do you mean what you say? No. It is true, but you don't mean it" ("Коли ви говорите "спасибі" за сіль, чи ви маєте це на увазі? Ні. Коли ви говорите "земля кругла", чи ви маєте свої слова на увазі? Ні. Це правда, але ви її не промовляєте") [36]; "Do you mind if I light up?" 'Why should I mind?' asked MacIan. Turnbull eyed with a certain studious interest, the man who did not understand any of the verbal courtesies" ("– Я запалю, ви не проти? – Проти чого я маю бути? – запитав МакІєн. Тернбул із цікавістю науковця оглянув цього чоловіка, який не розумів словесних ввічливостей") [31]. Окрім цього, багато каламбурів Честертона засновані на етимологічній спорідненості слів і покликані таким чином привертати увагу до їхніх первинних значень: "He had a way of tapping a cask without a tap, or anything that could impair its revolutionary or revolving qualities" ("Він умів відкорковувати бочку без корку чи будь-чого, що завадило б їй зчиняти перевороти чи оберти") [35]; "The manual workers should become the managers of the works" (і "manual", і "manager" походять від лат. "manus", рука) [38]. Проте таке "воскресіння слів" є для Честертона, на відміну від Шкловського, засобом досягнення іншої мети – "воскресіння" речей, які ці слова позначають.

Як було зазначено в попередніх розділах, важливою частиною світогляду Честертона є його віра у гармонійний стан речей – стан повної самототожності, де всі речі (і людина) відповідають своїм сутностям та реалізують свої іманентні властивості. "Хвороба" сучасного світу, за Честертоном, полягає в тому, що речі, втративши зв'язок із власними іменами, стали відірваними від

власних сутностей. Антагоністами в "Летючому шинку" є "не англійські" англійці, "не турецькі" турки та "не німецький" німець. Оберон Квін намагається врятувати знуджений одноманітний світ, сконструювавши для лондонських містечок нові сутності, близькі до їхніх назв. Люціан Грегори в "Людині, що була Четвергом" виявляє, що найкраще прикриття для анархіста – це проголосити себе анархістом, а професор де Вормс виявляється менше схожим на себе, ніж актор, який його пародіює. Головна перевага середньовіччя для Герна полягає в тому, що воно "називає біль і ваду власними іменами", в той час як сучасність виробила мистецтво не-називання: "You defend every single thing by saying it is something else. <...> You have a House of Lords and say it is the same as a House of Commons. When you do want to flatter a workman or a peasant you say he is a true gentleman <...> When you want to flatter the gentleman you say he does not use his own title. <...> Everything is prolonging its existence by denying that it exists." ("Ви захищаєте кожен річ, кажучи, що вона є чимось іншим. <...> Ви маєте Палату лордів і стверджуєте, що це те саме, що й Палата громад. Коли ви хочете зробити комплімент робітнику чи селянину, ви говорите, що він справжній джентльмен. <...> Коли ви хочете зробити комплімент джентльмену, ви говорите, що він не використовує свій титул. <...> Все подовжує своє існування, заперечуючи, що існує") [38]. Людина не помічає слів, які промовляє, але вона також не помічає речей, які її оточують; замулюється, таким чином, не лише її здатність до естетичного переживання мови, але й її сприйняття світу; виникає той духовний "дальтонізм", на який хворіє людство в "Поверненні Дон Кіхота".

Про таку замуленість пише й Толкін у своєму есе "Про чарівні казки" – саме тому повернення-одужання, яке ми згадували на початку розділу, осмислюється ним як нове "набуття свіжого погляду". Хоча його перейнятість самототожністю речей є менш експліцитною, аніж у Честертона, її все ж можна прослідкувати у "Володарі Перснів". Спотворення (а отже позбавлення істот самототожності) є основною функцією зла в романі: персні перетворюють Смеагола на Голлума й людських королів на вершників-привидів, Саруман

змушує Теодена забути про свою міць і силоміць індустріалізує Шир, врешті, здатність Персня робити носія невидимим є по суті здатністю стирати будь-чию ідентичність. Натомість втіленням абсолютного добра є Том Бомбаділ, настільки тотожний своєму імені, що не має інших категорій для визначення себе ("Don't you know my name yet? That's the only answer"). Окрім цього, як звертає увагу Е. Мілбанк, суть ельфійських чарів полягає в тому, що вироблені ними речі максимально дорівнюють самі собі: ельфійські мотузки є ідеально "мотузковими" (легкі, міцні, розв'язуються лише коли треба), ельфійський хліб – ідеально "хлібним" тощо [45, 52]. Саме з питанням самототожності пов'язана й недовіра Толкіна до технологій – машина, на думку письменника, є неприродньою надбудовою над правдивою суттю суб'єкта: "He will rebel against the laws of the Creator – especially against mortality. Both of these <...> will lead to the desire for Power <...> and so to the Machine (or Magic). By the last I intend all use of external plans or devices (apparatus) instead of development of the inherent inner powers or talents" ("Він повстане проти законів Творця – особливо проти смертності. І те, і інше <...> призведе до бажання влади <...> і так до Мащини (чи Магії). Під останніми я маю на увазі будь-яке використання зовнішніх схем чи засобів (апаратів) замість того, аби розвивати вроджені сили чи обдарування") [лист 131, 52, 168]. Варто зазначити, що домінування, в якому Толкін вбачає основну мету злої волі (як у процитованому листі, так і у "Володарі Перснів"), є розширенням власного "я" поза призначені йому межі, а значить теж є формою позбавлення самототожності – не лише підкорюваного Іншого, але й себе. Саме тому і Саурон, і Саруман, і Мелькор, що спотворюють світ, водночас і самі є спотвореними версіями себе, адже від початку всі троє були добрими янголоподібними істотами. У випадку Саурона ця втрата ідентичності набуває особливо радикального вияву, адже інших рис чи властивостей окрім жаги до влади він у межах "Володаря Перснів" фактично не має і є скоріше німою й безтілесною присутністю, аніж персонажем.

Отже, і для Толкіна, і для Честертонна було характерним відчуття "хворості" чи зламаності світу. Найімовірнішою причиною цього відчуття були

комплексні культурні та суспільні зміни кінця XIX – початку XX ст., в умовах яких відбувалося зростання та становлення обох письменників. Внаслідок цього і Честертон, і Толкін осмислювали відчувану ними кризу світу як втрату самототожності – як людиною, так і речами. Як результат цієї аксіологічної настанови, добро в романах обох авторів асоціюється з відповідністю речей своїм сутностям, а віддалення від цих сутностей постає проявом зла та основною вадою світу.

### 2.3.2. Прийом очуднення як шлях повернення речей до їхніх сутностей

Як було зазначено в попередньому розділі, та "замуленість погляду", відчуття якої було притаманне Честертону і Толкіну, перегукується з ідеями Шкловського. Те саме можна сказати і про їхнє бачення шляху до подолання самовідчуженості речей. Одним із найважливіших літературних прийомів Честертона є те, що Шкловський називав прийомом очуднення. Саме досвідом очуднення є згадана в попередньому розділі криза сприйняття, яка стає зав'язкою світових (у межах романів) перетворень у "Наполеоні Ноттінг-гільському" та "Поверненні Дон Кіхота": Оберон Квін уперше "бачить" фалди своїх приятелів і помічає їхню схожість на драконячі голови, після чого для нього стає очевидною знудженість навколишнього світу, а Герн усвідомлює засадничі вади світу, подивившись на нього з нового "фрейму" – середньовічного каптура. Очудненням є й витівки Інносента Сміта в "Живлюдині": і його навколосвітня подорож, і проникнення у власний будинок шляхом грабіжника, і гра в першу зустріч зі своєю дружиною, – усі ці пригоди мають на меті дати героєві можливість "побачити" речі, які він звик "упізнавати". Навіть у детективних оповіданнях письменника очуднення постає важливим сюжетотворчим прийомом, адже нестандартне бачення патера Брауна, уможливлене його відірваністю від соціальних конвенцій, передається читачеві. Етимологічні каламбури, що є невід'ємною частиною стилю Честертона, зіставляють слова у незвичних поєднаннях, таким чином

привертаючи увагу читача до їхньої спорідненості, а через неї – до спорідненості понять, які вони позначають. Також і народні казки, які, як було зазначено вище, для Честертон були вмістилищем духу всього людства, письменник осмислював як засіб очуднення: "Nursery tales only echo an almost pre-natal leap of interest and amazement. These tales say that apples were golden only to refresh the forgotten moment when we found that they were green" ("Дитячі казки лише відображають майже пренатальну іскру цікавості та захоплення. Ці казки говорять, що яблука золоті, лишень аби освіжити той забутий момент, коли ми дізналися, що вони зелені") [30].

І Шкловський, і Честертон прагнуть відновити свіжість людського сприйняття: як доводить Е. Мілбанк, всі три приклади очуднення з творів Толстого, які наводить Шкловський у "Мистецтві як прийомі" (непряме називання, незвичний ракурс погляду, опис з точки зору "аутсайдера" на кшталт малої Наташі Ростової), мають відповідники у творах Честертон [45, 32-36]. Втім, якщо для Шкловського позалітературна телічність випадків очуднення у Толстого є лише одним із можливих варіантів його використання ("Але прийом очуднення застосовувався ним не лише з метою дати побачити річ, до якої він ставився негативно" [пер. з рос. мій – М. І.; 15]), то для Честертон основна мета очуднення полягає саме в тому, щоб "зробити каміння кам'яним" – повернути речі світу до самототожності. За Е. Мілбанк, "якщо Шкловський ускладнює розуміння для того, щоб посилити ефект від його досягнення в розумі суб'єкта, то Честертон ускладнює його, аби надати силу об'єкту" [45, 37]. Таку настанову поділяв також Толкін. У його есеї "Про чарівні казки" фантастична література постає саме засобом очуднення, і направлене це очуднення, як і в Честертон, передусім на об'єкти: "We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses – and wolves" ("Ми маємо зустріти кентавра і дракона і, може, тоді ми раптом побачимо, як стародавні пастухи, овець, собак, коней – і вовків") [55, 19]. Основним механізмом очуднення, таким чином, виступає для Толкіна розміщення звичайного і чудернацького в одному ряді речей – в "суб-



створеному" альтернативному світі – і "зачарування" звичайного в такий спосіб. У "Володарі Перснів" прикладами такого зачарованого звичайного є передусім вироби ельфів (уже згадані вище мотузки, хліб, човни тощо), а також втілений в образі Ширу побут англійського села. Обидва автори, таким чином, прагнуть повернути речам самототожність, і роблять це шляхом очуднення. Основною різницею між цими проєктами при цьому виступає осмислення динаміки такого повернення щодо суб'єкта – людини.

Шлях Честертона до християнства лежав через почуття вдячності. Як було описано в теоретичній частині роботи, одним із важливих етапів життя письменника був період, так би мовити, духовної ізоляції – зневіри в існуванні реальності поза суб'єктом. Розглянутий вище "дальтонізм" людства також можна осмислити як ізоляцію людини самої в собі: вона живе у світі, що складається "зі слів, а не з речей" (з "Летючого шинка"), сприймає його через шар звичаїв та упереджень, вироблених нею самою, і не має зв'язку з позаособистісною дійсністю. Для Честертона першим кроком до виходу з цієї ізоляції стало усвідомлення реальності буття: "I invented a rudimentary and makeshift mystical theory of my own. It was substantially this; that even mere existence, reduced to its most primary limits, was extraordinary enough to be exciting" ("Я винайшов власну рудиментарну й саморобну містичну теорію. Вона була по суті в цьому: навіть просто буття, зведене до найзагальніших обрисів, достатньо неординарне, аби викликати захоплення") [27]. Це захоплення з часом було осмислене як отримання подарунку: "Children are grateful when Santa Claus puts in their stockings gifts of toys or sweets. Could I not be grateful to Santa Claus when he put in my stockings the gift of two miraculous legs?" ("Діти вдячні, коли святий Миколай кладе в їхні шкарпетки іграшки та цукерки. Чи я не можу бути вдячним святому Миколаю за те, що поклав у мої шкарпетки чудесний подарунок – пару ніг?") [30]. Відчуття вдячності, у свою чергу, призвело до потреби мати адресата цієї вдячності – особи дарувальника, – яким для Честертона став Бог. Проте саме асоціація світу з подарунком важлива для нашого дослідження.

Отримання світу в подарунок через досвід очуднення фактично складає сюжет "Людини, що була Четвергом". Головний герой Сайм фанатично захоплений ідеєю боротьби з анархістами; втім, розпочавши справжнє розслідування, він виявляє, що ніяких анархістів немає – лише інші, такі саме як і він, детективи, і непізнаване гротескне Буття-Неділя, одночасно і ворог, і батько. Під час гонитви за Неділею Сайм стає свідком почергового перетворення п'яти чудовиськ-анархістів на людей, а далі низки витівок самого Неділі – викрадення кеба, слона, повітряної кулі, жбурляння в детективів загадкових записок тощо. Втративши таким чином можливість спиратися на власні очікування та судження про світ, Сайм переживає етап сумніву в реальності будь-чого, а потім, у будинку Неділі, долучається до свята буття, де всі речі Творіння є масками карнавалу. Після завершення своєї подорожі герой продовжує сприймати дійсність як святковий бал: "And long afterwards, when Syme was middle-aged and at rest, he could never see one of those particular objects – a lamppost, or an apple tree, or a windmill – without thinking that it was a strayed reveller from that revel of masquerade" ("І довго після цього, коли Сайм досяг зрілого віку й пішов на спочинок, він не міг дивитися на жоден із цих предметів – на ліхтар, яблуню чи млин – не думаючи, що це загублений гульвіса з того маскараду") [36]. Ідеальні стосунки людини з рештою світу, таким чином, постають як стосунки всередині спільноти, де людина є рівноправним членом. Так само й бажання "повної присутності" у світі, і осмислення світу як дому є наголошенням передусім єдності людини й дійсності, а концепції світу-дому та світу-подарунку мають ще й конотацію володіння. Світ і людина, таким чином, рухаються одне до одного: гармонія самототожності втрачається, коли людина відчужується від світу, і відновлюється, коли людина отримує світ назад або сама повертається до нього.

Натомість, філософія Толкіна ототожнює відчуження з володінням: "We need, in any case, to clean our windows; so that the things seen clearly may be freed from the drab blur of triteness or familiarity – from possessiveness <...> the things that are trite, or (in a bad sense) familiar, are the things that we have appropriated,

legally or mentally" ("В будь-якому разі, нам потрібно вимити свої вікна, аби речі, побачені ясно, могли бути звільнені від намулу банальності чи знайомості – від жадібності <...> банальні та знайомі (у поганому сенсі) речі є речами, які ми привласнили, юридично чи ментально") [55, 19]. Д. Інкпен припускає, що на Толкіна мали вплив популярні наукові настанови того часу, зокрема застосування інженерних практик до сфери біології [41, 119] та новітнє розуміння психологічного суб'єкта, за яким провідне місце у психіці посідала воля [там само, 126 127]. Як було зазначено вище, зло у "Володарі Перснів" асоціюється передусім з жагою до влади. Це твердження можна подати і в оберненому вигляді: жага до влади завжди асоціюється зі злом. Окрім Саурона і Сарумана вона притаманна також Денетору, який не хоче поступатися трон, Бороміру, який намагається заволодіти Перснем і гине через це, і Галадріель, чиє всевидяче дзеркало дуже мало відрізняється від всевидячого ока Саурона, і яка визнає власну здатність до перетворення на володарку "жахливу мов гроза і блискавка, могутнішу за основи землі" [57]. До того ж, "расову" провину ельфів Толкін бачив у бажанні бути володарями у Середзем'ї, а не підданими у Валінорі: "The Elves are not wholly good or in the right <...> They wanted <...> to live in the mortal historical Middle-earth because they had become fond of it (and perhaps because they there had the advantages of a superior caste)" ("Ельфи не є цілком добрими або правими <...> Вони хотіли <...> жити у смертному історичному Середзем'ї, бо полюбили його (і ймовірно тому що там вони мали привілеї вищої касты)") [лист 154, 52, 212]. Натомість стосунки цілком доброго (хоч і не цілком правого) Тома Бомбаділа з його землею є підкреслено невладними – він дає речам бути самими собою, – ідеальний король Арагорн посідає трон майже проти своєї волі, могутній Гендальф ставиться до свого перебування в Середзем'ї як до служіння ("But I will say this: the rule of no realm is mine, neither of Gondor nor any other, great or small <...> For I also am a steward" [58]), а устрій утопічного Ширу є повним самоврядуванням. Гармонія, за Толкіном, полягає у "відпусканні" речей – тому і просторове, і особливо темпоральне повернення у "Володарі Перснів" проблематизується. Е. Мілбанк

також звертає увагу на те, що перемога добра у романі стає можливою головним чином через помилки зла: "Відродження стається, бо зло спричинює власне знищення <...> У Толкіна неспроможність Середзем'я врятувати себе показує світ, що потребує Втілення (Христа – М. І.)" [45, 101]. Дії героїв, безумовно, справляють вплив на долю світу, але саме спасіння не є актом їхньої волі: Перстень випадково знищує Голлум, Сарумана вбиває Гріма тощо. Запорукою самототожності речей, за Толкіном, є не єдність людини з ними, а, навпаки, їхня незалежність від людини.

Отже, самототожність речей посідає важливе місце в аксіології обох письменників. Окрім цього, і Честертону, і Толкіну притаманне спільне бачення шляху до повернення цієї самототожності, основним засобом якого для них виступає очуднення. У випадку романів Честертонів очуднення є сюжетним та стильовим прийомом, в той час як Толкін осмислював як прийом очуднення жанр фентезі-літератури як такої. Іншою принциповою різницею між двома письменниками є їхнє трактування напряму повернення самототожності речей щодо суб'єкта. За Честертоном, відчуження речей від своїх сутностей є наслідком взаємної ізоляції людини та світу, тож необхідною умовою для повернення до самототожності є усвідомлення людиною себе як частини Творіння та возз'єднання її зі світом як зі спільнотою речей. Натомість, для Толкіна причиною світової кризи є надмірна близькість людини з речами у стосунках власництва; повернення самототожності речей, таким чином, можливе лише через усвідомлення людиною світу як Іншого та "відпускання речей", тобто відмову від влади над ними.

## ВИСНОВКИ

У запропонованій роботі було розглянуто особливості реалізації мотиву повернення до себе у романах Г. К. Честертон і Дж. Р. Р. Толкіна. В ході дослідження було зроблено такі висновки.

У романах Честертон і Толкіна помітна тенденція до асоціації позитивних змін (як світових, так і особистих у душі героїв) з поверненням до природного стану, подоланням відчуженості від власної іманентної сутності. Життєвий досвід письменників сприяв формуванню в них відчуття втрати самототожності та туги за поверненням до себе. Біографія Честертон містить період зростання у повній, фінансово забезпеченій та люблячій родині. Шкільні роки письменника також стали для нього позитивним досвідом, який, до того ж, не включав розриву з батьківським домом, адже школа, до якої ходив Честертон, не була інтернатом. Після закінчення шкільного навчання письменник вступив до школи мистецтв у Лондоні й продовжив жити з батьками, на відміну від своїх товаришів, які поїхали до Оксфорду і Кембріджу. Наступні роки, таким чином, сумістили розлуку з друзями та перший тісний контакт із настроями, поширеними серед богемної лондонської молоді кінця XIX ст. – декадансом та нігілізмом. У результаті такого поєднання Честертон пережив період депресії та зневіри, який тривав, за деякими свідченнями, аж до його знайомства з майбутньою дружиною. Цей період письменник пізніше осмислював як досвід пізнання зла; неприйняття декадансу, естетизму, ніцшеанства, суфражизму та всього, що Честертон вважав проявами "модернізму", залишилося з ним на решту життя. У віці 27 років Честертон одружився і покинув батьківський дім. На цей час припадає початок його кар'єри як публіциста та письменника, а також початок його активної ідентифікації з християнством. При цьому і своє навернення, і ментальне "одужання" від декадансу Честертон осмислював як повернення додому і до своєї природної суті, притаманної йому в дитинстві та помилково втраченої в юності. Таким чином, життєвому досвіду письменника притаманний довгий і

щасливий період перебування в батьківському домі, різке й травматичне зіткнення з "зовнішнім" світом і його злом та відновлення внутрішньої гармонії у дорослому віці, причому останнє у світогляді Честертона асоціюється не зі зростанням і рухом уперед, а з успішним поверненням до самототожності.

Натомість життєвий шлях Толкіна характеризується скоріше досвідом незворотної втрати. Передусім кидається в око відсутність сталого дому в дитинстві письменника. Народившись в Африці, він у ранньому віці переїхав до Англії з матір'ю та братом (батько залишився в Блумфонтейні та невдовзі помер). На новій батьківщині Толкіна спіткало спочатку переселення з живописної сільської місцевості до великого індустріального Бірмінгема (особливо травматичне для нього, за твердженням біографа), яке до того ж співпало зі вступом Толкіна до школи і закінченням "вільного" дитинства; потім кілька переїздів у межах міста, хвороба і смерть матері (на той час письменнику було дванадцять років) та ще кілька змін житла, поки Толкін не поїхав на навчання в Оксфорд. Через це постійне переміщення (можна сказати, displacement) у житті Толкіна не залишилося місця, асоційованого з пам'яттю про матір чи з гармонією щасливіших років його дитинства, куди він міг би повернутися у дорослому віці. Відчуваючи цю нестачу, дорослий Толкін обрав у якості духовного "дому" Вустершир, звідки походила родина його матері, але сам не жив там.

Утворення власного дому теж вдалося Толкіну не одразу. Завершивши навчання і одружившись, Толкін одразу поїхав на фронт у Францію. Під час своєї служби в армії письменник втратив двох близьких друзів, і після повернення в Англію за станом здоров'я Толкіну з дружиною кілька разів доводилося змінювати помешкання аж до закінчення війни та демобілізації письменника. Перша світова війна стала для Толкіна ще одним травматичним досвідом, і посилила його відчуття втрати – у даному випадку втрати старого світу, що його невпинно витісняє новий, жорстокіший і потворніший (саме з цим світом Толкін асоціював, зокрема, машини й технічний прогрес). Окрім цього, втрата самототожності внаслідок травми, що перериває природну

тяглість життя, була відчута Толкіном і на рівні його національної ідентичності. Культурний розвиток Англії письменник також убачав як перервану тяглість, і проєкт Толкіна зі створення міфології для власної країни є намаганням "залагодити" цю перерваність – повернути Англії її самототожність та внутрішню повноту. Як і Честертон, Толкін осмислював свій життєвий досвід як втрату власної справжньої сутності, поширюючи це відчуття втрати також на свою націю, і шукав шляхів повернення до самототожності.

У запропонованій роботі ми розглянули реалізацію мотиву повернення до себе у трьох аспектах: просторовому, темпоральному та метафізичному. В межах дослідження просторового аспекту фокусом нашої уваги були дві складові: подорож і повернення додому як до місця на землі. В романах обох письменників необхідною передумовою виправлення світу є перебування персонажів "не на своєму місці": у Честертона це зазвичай набуває форми різкої зміни сприйняття світу, яка відчужує головних героїв від персонажів-конформістів і стає каталізатором їхніх подальших дій, а в Толкіна проявляється у вигляді розщепленої ідентичності, яка притаманна більшості протагоністів від самого початку. Результатом цієї несамототожності персонажів у обох письменників стає фізична подорож, метою якої є повернення гармонії. Втім, якщо у Честертона подорож є актом бунту проти статичності і гармонія повертається просто за рахунок перебування персонажів у динаміці, то для героїв Толкіна подорож є жертвою, а необхідність зрушення з місця – наслідком присутності зла у світі.

Мотив подорожі в обох письменників завжди співіснує з мотивом повернення додому: шлях їхніх героїв або є поверненням, або містить повернення як обов'язковий етап мандрівки. Для обох авторів характерне осмислення дому як місця самототожності людини; до того ж, і в Честертона, і в Толкіна є випадки, коли повернення персонажа додому стає засобом відновлення самототожності не лише самого персонажа, а й місця, куди він повертається. Втім, якщо для Толкіна важливий дім як конкретний локус, із яким людина пов'язана генеалогічно (через низку предків, які проживали в

цьому локусі), то в Честертоні поняття дому зазвичай прив'язане до теперішнього, а не до минулого, і фінальною метою для письменника є усвідомлення людиною всього Творіння як свого дому. Через таку відмінність повернення до самототожності шляхом повернення додому у Честертоні залишається можливим, в той час як у Толкіна бажання повернення завжди конфліктує з природною змінністю місця-дому, і повернення героїв часто лише поглиблює їхню внутрішню розщепленість, а не зцілює її.

Темпоральне повернення теж розглядалося нами у двох аспектах: як повернення до історичного минулого і як повернення до дитинства. І Честертон, і Толкін у своїх романах активно вдаються до образів історичного минулого, передусім – англійського середньовіччя. Обидва автори також відчують пієтет перед минулим, яке нібито має моральну перевагу над теперішнім. Проте проєкти "ресторативної ностальгії", до яких вдаються деякі персонажі обох письменників, завжди потерпають поразку. У випадку Честертоні це пов'язано з тим, що автор бачить історію людства як поступове віддалення від райського стану повної гармонії; історичне минуле, таким чином, було ближче до ідеалу, ніж сьогодення, але справжньою метою повернення має бути не воно, а сам ідеал. Тому образи, пов'язані з середньовіччям, у Честертоні є символічним втіленням позачасових чеснот, актуальність яких у модерному світі хоче наголосити письменник. Натомість Толкін у зображенні середньовіччя набагато більше тяжіє до історичної конкретики, сприймаючи минулі епохи як Іншого і фокусуючись на невпинності історичного процесу – постійному перетворенні сьогодення на минуле. Внаслідок цього ключем до гармонії, за Толкіном, має бути набуття людиною ідентичності з минулим не через імітацію-повернення, а через усвідомлення свого місця у часовій тягlostі, в історії як наративі.

Схожих позицій письменники дотримуються і щодо повернення до особистого минулого людини – до дитинства. У романах Честертоні дитинство, як і історичне минуле, є місцем самототожності особи, її найбільшій відповідності "духу людства", а дорослішання осмислюється як віддалення від



цієї іманентної сутності. Повернення до дитинства, таким чином, має у Честертона позитивну конотацію. Толкіну теж притаманне тепле й ностальгічне ставлення до дитинства. Дорослішання в його романі постає гірким і болісним досвідом, але водночас письменник наголошує його необхідність – відмова від дорослішання чи старіння в його романах постає такою само хибною амбіцією, як і намагання зупинити історичний процес, і повернення до дитинства, як і повернення до історичного минулого, завжди проблематизується.

Нарешті, розділ, присвячений метафізичному поверненню до самототожності зосереджується на відчутті "хворості" світу, притаманному обом письменникам. Найімовірнішою причиною цього відчуття було поєднання християнського уявлення про світ як результат Падіння з досвідом різючих світових змін кінця XIX – початку XX ст., пережитих обома авторами. Внаслідок цього синтезу світовідчуття і Честертона, і Толкіна характеризується болісним відчуттям зламаності сучасного світу, яку обидва письменники осмислюють як відчуженість людини і речей від власних сутностей. У Честертона ця відчуженість концептуалізується як "духовний дальтонізм", опосередкованість людського сприйняття світу через шар узвичаєних очікувань та конвенцій. У Толкіна основними проявами зла є спотворення добрих речей та воля до домінування, наслідком якого стає втрата самототожності і підкорюваного, і підкорювача. Натомість добро і в нього, і в Честертона асоціюється з відповідністю речей своїм іманентним властивостям.

Двоє авторів мають також спільне бачення шляху повернення речей до їхньої самототожності. Основним засобом цього повернення письменники вважають прийом очуднення. У романах Честертона цей прийом втілюється на стилістичному (каламбури, що привертають увагу до первинних значень слів, незвичні ракурси зображення тощо) та подієвому (створення ситуацій, де персонажі усвідомлюють надзвичайність звичайного) рівнях, а для Толкіна постає засадничою функцією жанру фентезі – звичайні речі нашого світу "зачаровуються" шляхом розміщення їх поряд із магічними речами в альтернативному світі. Втім, якщо для Честертона відчуження асоціюється з

ізоляцією людини від речей, що її оточують, і повернення до самототожності є рухом людини і світу назустріч одне одному, то за Толкіном джерелом відчуження є привласнення людиною речей і нездатність сприймати навколишній світ як світ не-Я, внаслідок чого повернення самототожності для нього є рухом розподібнення, "відпускання речей" людиною та відмовою від влади над ними.

Отже, відчуття втрати людиною й світом самототожності та туга за поверненням до себе залишається тим досвідом, який об'єднує Честертон і Толкіна. Мотив повернення до себе часто реалізується у їхніх творах у схожі способи (наприклад, через звернення до естетики середньовіччя чи увагу до повернення героя додому як сюжетотворчого елементу), але відтінки його емоційної та філософської навантаженості складають фундаментальну відмінність між двома авторами. Співставлення Честертон і Толкіна між собою дозволяє звернути увагу, з одного боку, на глибокий зв'язок між ними, а з іншого – на ті аксіологічні настанови, які складають важливу частину світоглядів двох письменників і які найяскравіше проявляються на контрасті між ними.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Г. К. Честертон, или Неожданность здравомыслия. *Гилберт Кийт Честертон* : веб-сайт. URL: <http://www.chesterton.ru/about-gkc/0003.html> (дата обращения: 5.06.2021).
2. Башляр Г. Земля и грезы о покое / пер. с фр. Б. М. Скуратова. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2001. 320 с.
3. Бойницький В. В. "Володар Кілець" Дж. Р. Р. Толкієна: Співвідношення окремоті Серединної Землі та її подібності до реального світу / Мовні і концептуальні картини світу. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2000. С. 46-51. *Архивы Минас-Турита* : веб-сайт. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ukr/article/okremist.shtml> (дата звернення: 5.06.2021).
4. Бойницький В. В. Відокремленість та автентичність створеного світу у романі "Володар Кілець" Дж. Р. Р. Толкієна / Мовні і концептуальні картини світу. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 1998. С. 187-192. *Архивы Минас-Турита* : веб-сайт. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ukr/article/vidokrem.shtml> (дата звернення: 5.06.2021).
5. Бойницький В. В. Створений світ роману Дж. Р. Р. Толкієна "Володар Кілець" як ігровий феномен. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка*. 2000. Вип. 29. С. 51-53.
6. Васильева Е. В. Духовный кризис рубежа XIX-XX веков в осмыслении Г. К. Честертонa. *Известия ВГПУ*. 2015. №3(268). С. 130-134.
7. Мамардашвили М. Лекция 12. *Лекции по античной философии* / под ред. Ю. П. Сенокосова. Москва : Аграф, 1999. URL: <http://psylib.org.ua/books/mamar01/txt19.htm> (дата обращения: 5.06.2021).
8. Остгоф Г., Бругман К. Предисловие к книге "Морфологические исследования в области индоевропейских языков" / пер. с нем. В. А.

Звегинцева. *История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях*. Москва : "Просвещение", 1964. Часть 1. С. 187-198.

9. Павкін Д. М. Образ чарівної країни в романах Дж. Р. Р. Толкієна: лінгвокогнітивний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 / Київ, 2002. 20 с.

10. Ситник Н. В. Фентезі Д. Р. Р. Толкіна: архетиповий вимір художньої структури : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Сімферополь, 2009. 20 с.

11. Тихомирова О. В. Дж. Р. Р. Толкін і література XX століття. *Світова література на перехресті культур і цивілізацій* : зб. наук. пр. Сімферополь : Кримський Архів, 2008. Вип. 1. С. 115-126.

12. Тихомирова О. В. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2003. 20 с.

13. Четова Н. Й. Лінгвоконцептуальний простір УЯВНЕ в англomовному класичному фентезі (на матеріалі творів Дж. Р. Р. Толкіна) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Херсон. держ. ун-т. Херсон, 2014. 240 с.

14. Шкловский В. Воскрешение слова. *ВикиЧтение* : веб-сайт. URL: <https://public.wikireading.ru/72990> (дата обращения: 5.06.2021).

15. Шкловский В. Искусство как прием. *ОПОЯЗ* : веб-сайт. URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения: 5.06.2021).

16. Alexopoulou M. The Homecoming Pattern in Greek Tragedy. 2003. University of Glasgow. PhD thesis. 157 p. URL : <http://theses.gla.ac.uk/7013/1/2003AlexopoulouPhD.pdf> (last accessed: 5.06.2021).

17. Bettelheim B. Introductions. The Struggle for Meaning. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York : Alfred A. Knopf, 1989. Pp. 7-19.

18. Bonifazi A. Inquiring into Nostos and Its Cognates. *The American Journal of Philology*. 2009. Vol. 130. №4. Pp. 481-510.

19. Boym S. Nostalgia and Its Discontents. *The Hedgehog Review*. 2007. Vol. 9. №2. Pp. 7-18.

20. Bunting N. ...And What about Zanzibar? Or an Adult Fairy Tale Concerning Tolkien's Biographical Legend. *Mallorn: The Journal of the Tolkien Society*. 2017. №58. Pp. 30-37.
21. Bunting N. Tolkien, Trauma, and its Anniversaries. *Mythlore*. 2015. Vol. 34. №1. Pp. 59-81.
22. Carpenter H. J. R. R. Tolkien: a biography. Boston : Houghton Mifflin Company, 2000. 288 p.
23. Chandler W. A., Fry C. L. Tolkien's Allusive Backstory: Immortality and Belief in the Fantasy Frame. *Mythlore*. 2017. Vol. 35. №2. Pp. 95-113.
24. Chesterton C. G.K. Chesterton: a Criticism. London : Alston Rivers, 1908. URL: <https://archive.org/details/gkchestertonacr00chesgoog> (last accessed: 5.06.2021).
25. Chesterton G. K. Charles Dickens. *Wikisource* : website. URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Charles\\_Dickens\\_\(Chesterton\)](https://en.wikisource.org/wiki/Charles_Dickens_(Chesterton)) (last accessed: 5.06.2021).
26. Chesterton G. K. The Diabolist. *Martin Ward* : website. URL: <http://www.gkc.org.uk/gkc/books/diabolist.html> (last accessed: 5.06.2021).
27. Chesterton G.K. Autobiography. *Project Gutenberg Australia* : website. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks13/1301201h.html> (last accessed: 5.06.2021).
28. Chesterton G.K. Introduction. *George MacDonald and His Wife* / G. MacDonald. New York : The Dial Press Inc., 1924. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015010558222;view=1up;seq=11> (last accessed: 5.06.2021).
29. Chesterton G.K. Manalive. *Project Gutenberg* : website. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1718/1718-h/1718-h.htm> (last accessed: 5.06.2021).
30. Chesterton G.K. Orthodoxy. *Project Gutenberg* : website. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/130/pg130-images.html> (last accessed: 5.06.2021).

31. Chesterton G.K. The Ball and the Cross. *Project Gutenberg* : website. URL: <http://www.gutenberg.org/files/5265/5265-h/5265-h.htm> (last accessed: 5.06.2021).
32. Chesterton G.K. The Ballad of the White Horse. *Project Gutenberg* : website. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1719/1719-h/1719-h.htm> (last accessed: 5.06.2021).
33. Chesterton G.K. The Catholic Church and Conversion. *Durnham University* : website. URL: <http://stpatstott.phpwebhosting.com/pages/ebooks/G.K.Chesterton-The%20Catholic%20and%20Conversion.pdf> (last accessed: 5.06.2021).
34. Chesterton G.K. The Everlasting Man. *Project Gutenberg Australia* : website. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks01/0100311.txt> (last accessed: 5.06.2021).
35. Chesterton G.K. The Flying Inn. *Project Gutenberg Australia* : website. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks13/1301701h.html> (last accessed: 5.06.2021).
36. Chesterton G.K. The Man Who Was Thursday, a Nightmare. *Project Gutenberg* : website. URL: <http://www.gutenberg.org/files/1695/1695-h/1695-h.htm> (last accessed: 5.06.2021).
37. Chesterton G.K. The Napoleon of Notting Hill. *Project Gutenberg* : website. URL: <http://www.gutenberg.org/files/20058/20058-h/20058-h.htm> (last accessed: 5.06.2021).
38. Chesterton G.K. The Return of Don Quixote. *Project Gutenberg Australia* : website. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks09/0900401h.html> (last accessed: 5.06.2021).
39. Flieger V. A Question of Time. *Mythlore*. 1990. Vol. 16. №3. Pp. 5-8.
40. Hubbard S. The Orthodoxy of Leaves of Grass: the Imaginative Visions of G. K. Chesterton and Walt Whitman in Dialogue. *Transpositions* : website. URL: <http://www.transpositions.co.uk/19339-2/> (last accessed: 5.06.2021).
41. Inkpen D. Tom Bombadil and the Spirit of Objectivity. *Mythlore*. 2020. Vol. 39. №1. Pp. 117-131.

42. J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings* / edited by H. Bloom. New York : Infobase Publishing, 2008. 208 p.
43. Jackson M. Tolkien Family's 'Nasty' Efforts to Stop You From Reading New Bio. *SyFy Wire* : website. URL: <https://www.syfy.com/syfywire/tolkien-familys-nasty-efforts-to-stop-you-from-reading-new-bio> (last accessed: 5.06.2021).
44. Knight M. G.K. Chesterton and the Cross. *Christianity and Literature*. 2000. Vol. 49, №4. Pp. 485-494.
45. Milbank A. Chesterton and Tolkien as Theologians. *The Fantasy of the Real*. London : T&T Clark, 2009. 184 p.
46. Rosegrant J. From the Ineluctable Wave to the Realization of Imagined Wonder: Tolkien's Transformation of Psychic Pain into Art. *Mythlore*. 2017. Vol. 35. №2. Pp. 133-151.
47. Rosegrant J. Tolkien's Dialogue Between Enchantment and Loss. *Mythlore*. 2015. Vol. 33. №2. Pp. 127-138.
48. Scull C., Hammond W. *The J. R. R. Tolkien Companion & Guide*. Boston : Houghton Mifflin Company, 2006. Vol. 1. Chronology. 996 p.
49. Scull C., Hammond W. *The J. R. R. Tolkien Companion & Guide*. Boston : Houghton Mifflin Company, 2006. Vol. 2. Reader's Guide. 1256 p.
50. Shallcross M. *Rethinking G.K. Chesterton and Literary Modernism. Parody, Performance, and Popular Culture*. London : Routledge, 2018. 335 p.
51. Shippey T. *The Road to Middle-Earth* (Third ed.). London : Harper Collins, 2005. 432 p.
52. *The Letters of J. R. R. Tolkien* / edited by H. Carpenter, C. Tolkien. London : George Allen & Unwin, 1981. URL: [https://static1.squarespace.com/static/59d68c02c534a5079b390c38/t/5c2d3e3f575d1f37b45d4750/1546468936692/the\\_letters\\_of\\_j.rrtolkien.pdf](https://static1.squarespace.com/static/59d68c02c534a5079b390c38/t/5c2d3e3f575d1f37b45d4750/1546468936692/the_letters_of_j.rrtolkien.pdf) (last accessed: 5.06.2021).
53. *Tolkien and Modernity* / edited by F. Weinreich, T. Honegger. Zollikofen : Walking Tree Publishers, 2006. Vol. 1. 246 p.
54. Tolkien J. R. R. A Secret Vice. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London : Harper Collins, 1997. Pp. 198-223.

55. Tolkien J. R. R. On Fairy-Stories. *FDocuments* : website. URL: <https://fddocuments.in/document/jrr-tolkien-on-fairy-stories.html> (last accessed: 5.06.2021).

56. Tolkien J. R. R. The Hobbit. *Free Online Novel* : web-site. URL: <http://thefreeonlinenovel.com/con/the-hobbit> (last accessed: 5.06.2021).

57. Tolkien J. R. R. The Lord of The Rings: The Fellowship of the Ring. *AeLib* : website. URL: [https://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien\\_\\_the\\_lord\\_of\\_the\\_rings\\_1\\_\\_en.htm#00](https://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien__the_lord_of_the_rings_1__en.htm#00) (last accessed: 5.06.2021).

58. Tolkien J. R. R. The Lord of The Rings: The Return of the King. *AeLib* : website. URL: [https://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien\\_\\_the\\_lord\\_of\\_the\\_rings\\_3\\_\\_en.htm](https://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien__the_lord_of_the_rings_3__en.htm) (last accessed: 5.06.2021).

59. Tolkien J. R. R. The Lord of The Rings: The Two Towers. *AeLib* : website. URL: [https://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien\\_\\_the\\_lord\\_of\\_the\\_rings\\_2\\_\\_en.htm](https://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien__the_lord_of_the_rings_2__en.htm) (last accessed: 5.06.2021).

60. Tolkien J. R. R. The Silmarillion. *AeLib* : website. URL: [https://www.ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien\\_\\_the\\_silmarillion\\_\\_en.htm](https://www.ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien__the_silmarillion__en.htm) (last accessed: 5.06.2021).

61. Ward M. Gilbert Keith Chesterton. *Project Gutenberg* : website. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/18707/pg18707-images.html> (last accessed: 5.06.2021).

62. West J. G.K. Chesterton, a Critical Study. London : Martin Secker, 1915. URL: <http://www.gutenberg.org/files/27080/27080-h/27080-h.htm> (last accessed: 5.06.2021).